UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00895120 4

MOLIÈRE

LES THÉATRES, LE PUBLIC

ET

LES COMÉDIENS DE SON TEMPS

IMPRIMÉ

POUR

LA LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PAR PROTAT FRÈRES

MACON

MOLIÈRE

D'après le portrait peint par Mignard.
(Musée Condé à Chantilly).

KARL MANTZIUS

MOLIERE

Les Théâtres ❧ Le Public & les Comédiens de son Temps

Traduit du danois par
MAURICE PELLISSON

102374
13/6/10

MCMVIII

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

Rue de Mézières, 5, Paris

PQ
1855
M314

PRÉFACE DU TRADUCTEUR

L'auteur de ce livre (*Molieretiden*, Copenhague, Christiania, 1904), M. Karl Mantzius, a, dès longtemps, en Danemark, une grande réputation comme acteur et, depuis quelque dix ans, s'est mis en passe de gagner ses éperons de lettré.

« Enfant de la balle », — son père, Christian Mantzius, fut un comédien de talent, et très populaire, — M. Karl Mantzius ne songea pourtant pas au théâtre dès l'abord. Ses classes finies, les études philologiques l'attiraient et, aux environs de la vingtième année, il vint à Paris où, tout en envoyant des correspondances aux journaux de son pays, il suivait les cours de Gaston Paris et de Darmesteter. Mais, entre temps, il avait paru sur les planches, à Copenhague, dans des représentations d'amateurs; on l'y avait remarqué, et, un beau jour, le Théâtre royal proposa un engagement à l'apprenti philologue. L'offre était trop tentante pour qu'il pût l'écarter. Il quitta donc la Sorbonne et le Collège de France et, pour se préparer à la carrière qu'il allait suivre désormais, il passa au Conservatoire, où, en qualité d'auditeur, il fit partie des classes de Got et de Delaunay.

C'est en septembre 1883 qu'il débuta à Copenhague sur ce Théâtre royal dont l'origine remonte à 1722 et qui est sous l'invocation du poète Holberg, comme notre Comédie-Française sous celle de Molière.

Cette maison, depuis cette époque, M. K. Mantzius ne l'a pas quittée et, sauf une interruption d'une année, il y a toujours été mis en vedette. « Dès le commencement, nous écrit-il, j'étais, comme fils de comédien, en possession du métier; mais il me fallut quelques années pour arriver à développer ma personnalité. »

Il y eut un temps où son talent, fait surtout de précision, de méthode et de discipline, laissait les spectateurs un peu tièdes. Ce temps est passé ; aujourd'hui, M. Mantzius, fort aimé de son public, a pris sur lui une autorité véritable. Très consciencieux, très intelligent, très cultivé, très expérimenté, il a à son service une multiplicité de ressources et une variété d'aptitudes vraiment extraordinaires. Il a pu tenir avec succès les emplois les plus différents dans les répertoires les plus divers ; il a réussi dans les grands rôles shakespeariens, Lear, Richard III, Iago, Shylock ; on l'a applaudi, quand il a représenté les personnages de Molière, Harpagon, Arnolphe, Orgon ; il a été remarquable dans le *Demi-Monde* et *Francillon*, dans la *Marie Stuart* de Schiller et le *Faust* de Gœthe, sans compter ses créations dans les pièces d'Édouard Brandès et d'autres dramatistes de son pays. Bien plus, il a chanté l'opéra et s'est montré excellent dans Beckmesser des *Maîtres Chanteurs*. « Il n'y a que le ballet, nous dit-il gaiement, dont je n'ai pas encore tâté ; mais cela pourra venir. »

Cependant les succès brillants qu'il remportait au théâtre ne firent point perdre à M. Mantzius les goûts studieux de sa jeunesse ; et, tout en pratiquant son art, il a su trouver le moyen d'en étudier et d'en écrire l'histoire.

En 1897, parut un volume sur l'*Art théâtral dans l'Antiquité*, qu'il fit suivre, deux ans plus tard, par un autre ouvrage sur l'*Art théâtral à l'époque du Moyen Age et de la Renaissance*. En 1901, l'Université de Copenhague lui décerna le grade de docteur après qu'il eût soutenu sa thèse sur *la Situation du théâtre anglais au temps de Shakespeare*. Et il ne dissimule pas qu'il en éprouva une satisfaction très vive. « Ma soutenance, nous dit-il, a très fort attiré l'attention ; car c'était la première fois, — en Danemark, du moins, — qu'un comédien prenait ce grade académique. »

Ces trois ouvrages traitaient un sujet dont on peut dire qu'il était tout neuf ; ou, du moins, si quelques-uns, dans des monographies, y avaient donné des atteintes, nul ne l'avait encore envisagé dans son ensemble. La revue américaine, *The Lamp*,

fait parfaitement ressortir ce qu'il y a d'original dans l'entreprise de M. Mantzius et dans la façon dont il l'a exécutée : « Ces ouvrages, est-il dit, ne sont point une histoire du drame ou de la littérature dramatique ; ils sont exactement ce qu'annonce leur titre : une histoire de l'art théâtral... On y met en lumière tout ce qui sert de cadre au spectacle et qui a toujours exercé tant d'influence sur la forme du drame. On y étudie l'organisation du théâtre, du personnel des acteurs, les procédés scéniques, l'emploi des accessoires, des machines, l'art du metteur en scène, la forme et les dimensions des théâtres à ciel ouvert, des locaux où se donnaient les représentations. Toutes questions qui, lorsque l'on veut comprendre la littérature dramatique d'une époque, sont de la plus haute importance ; car ces circonstances extérieures conditionnent, pour ainsi dire, les œuvres dramatiques ; elles leur donnent leur forme. Et cependant, chose singulière, dans les ouvrages qui traitent du théâtre, on a négligé jusqu'ici d'apporter sur ces points les éclaircissements nécessaires à la pleine intelligence du sujet. La très utile *Histoire de la littérature dramatique en Angleterre*, par M. le professeur A.-W. Ward, n'est qu'un recueil chronologique de biographies critiques des dramatistes anglais ; ce n'est pas, en réalité, une histoire du théâtre en Angleterre ; nous ne pouvons pas y saisir la suite de son développement aux diverses époques, ni voir comment, à chacune de ces époques, les pièces étaient jouées par les acteurs du temps, dans les théâtres du temps, devant le public du temps[1]. » En France, il n'en va pas autrement qu'en Angleterre ; nous n'avons pas, nous non plus, d'œuvre analogue à celle de M. Mantzius et je crois bien, sauf meilleur avis, que l'on n'est pas plus avancé en Allemagne.

C'est que ceux qui, jusqu'à présent, se sont mêlés d'écrire sur le théâtre, furent des érudits, des professeurs, des lettrés à qui les connaissances techniques faisaient défaut. Grâce à sa pratique de comédien jointe à une forte culture littéraire, M. Mantzius a pu suppléer à ce qui leur manquait. Aussi son *Histoire de*

1. Article de M. Brander Matthews, *The Lamp*, juin 1904.

l'Art théâtral s'est-elle fait apprécier tout de suite, non pas seulement en Danemark, mais en Angleterre, où elle a déjà été traduite [1], et aussi en Allemagne, où l'on va, avant peu, en publier une traduction.

*
* *

En 1904, M. Mantzius a donné un quatrième volume. C'est celui qui nous arrêtera ; non qu'il soit supérieur aux précédents, mais le sujet qu'il traite a pour les Français un intérêt particulier.

Il ne faudrait pas que le titre de ce volume : *L'Époque de Molière* (*Molieretiden*), engageât à croire que M. Mantzius, donnant à ses recherches une direction nouvelle, a voulu présenter ici une étude biographique ou littéraire. Son objet principal est d'exposer le développement du théâtre français au XVII^e^ siècle. S'il fut tenté, comme il l'avoue dans sa *Préface*, d'écrire une vie de Molière, il a su résister à la tentation ; et si, dans ce livre, Molière est au premier plan, c'est qu'il ne pouvait pas n'y pas être. Mais, d'ailleurs, on ne perd jamais de vue le milieu dans lequel il a vécu ; on ne l'envisage que comme *primus inter pares* ; on ne l'isole pas des comédiens qui furent ses camarades ou ses concurrents. Il nous est représenté surtout comme l'artisan des progrès en tous sens que fit alors la scène française ; et ce que l'on nous montre en lui, c'est moins ses dons éminents d'observateur, de moraliste, de poète, que ses qualités supérieures d'« homme de théâtre ». Ainsi M. Mantzius ne s'écarte pas du dessein qu'il suivit dans ses ouvrages antérieurs.

Il y a bien de l'apparence que cette façon de comprendre les choses n'eût en aucune façon déplu à Molière. Homme de théâtre, c'est, en effet, ce qu'il voulut être avant tout. On pourrait dire, sans rien forcer, que, comédien par vocation, il ne

1. Les trois volumes de M. Mantzius, mentionnés plus haut, et le volume sur Molière, dont nous allons parler, ont été traduits en anglais par Miss Louise von Cassel, Londres, Duckworth.

devint auteur qu'à son corps défendant. Ses pièces, il les composa pour les besoins de sa troupe ou sur les ordres du roi et, en les écrivant, il se préoccupa toujours beaucoup plus de la représentation que de l'impression, toujours il pensa au spectateur plus qu'au lecteur. Pourvu qu'elles pussent plaire « à la chandelle », il faisait bon marché du reste et l'on voit dans les quelques préfaces qu'il a laissées combien il se souciait peu de prendre rang parmi les hommes de lettres. Quand il eut donné ses œuvres les plus belles, quand il avait pleinement conscience de son génie poétique, il ne voulut jamais abandonner les planches pour pouvoir écrire plus à loisir. Boileau avait beau l'en conjurer ; « il y a, lui répondait Molière, un honneur pour moi à ne pas quitter ». En vérité, comme l'a dit un contemporain, « il était tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête ». Cet attachement à son métier alla chez Molière jusqu'à la passion et, comme on sait, jusqu'au sacrifice même de sa vie.

Cela, sans doute, ceux qui ont écrit sur Molière, n'ont pas manqué de l'indiquer ; mais on s'est contenté de l'indiquer, on ne l'a pas mis en lumière. Certains ont même déclaré qu'il n'y avait pas là matière à une étude[1]. Du point de vue où il s'est placé, M. Mantzius en devait juger tout autrement. Avec beaucoup de diligence, il a recueilli et rapproché une quantité de traits épars et, en les groupant patiemment, il s'est attaché à faire voir ce que fut Molière comme directeur de troupe, metteur en scène, « orateur », acteur comique, acteur tragique, créateur d'un système nouveau de déclamation. Il y avait là, sans doute, un travail délicat, difficile, et qui, à certains égards, ne pouvait donner de pleins résultats. Mais M. Mantzius a réussi dans son entreprise presque autant qu'il se pouvait et, grâce à lui, la physionomie de Molière « homme de théâtre » nous apparaît, sinon complète, du moins distincte. C'est une nouveauté qui a bien son prix.

A représenter ainsi Molière comme le centre de la vie théâtrale de son temps, M. Mantzius a gagné de donner à toutes les par-

1. V. Mahrenholtz, *Molière's Leben und Werke*, p. 303. Heilbronn, 1881.

ties de son livre un intérêt beaucoup plus vif. Assurément les détails relatifs à l'organisation, à l'administration des théâtres ont de quoi ne pas laisser notre curiosité indifférente. Mais, à n'en pas douter, si on les envisage dans leurs rapports avec Molière, ils prennent une tout autre valeur que si on les considère en eux-mêmes. Il n'en va pas autrement pour le personnel des comédiens de cette époque. Peu de gens, hors les érudits et les hommes de métier, se soucient de connaître leur histoire. Mais tout change si, au lieu de les étudier isolément, on les groupe autour du grand comique, si l'on fait voir en eux ses précurseurs ou ses héritiers, ses collaborateurs ou ses rivaux, ses amis ou ses adversaires. Et, par là, en même temps que les détails s'animent, l'impression d'ensemble devient plus forte, plus vivante, plus une. Sans s'y évertuer, mais par une suite naturelle de la façon dont il conçut son sujet, M. Mantzius a montré dans cet ouvrage d'histoire des qualités de composition vraiment littéraires. Le lecteur s'y plaît, il en profite et n'y prend pas garde. Mais il se rendra compte de leur valeur, les estimera à tout leur prix, s'il vient à parcourir le livre, très estimable d'ailleurs, que Despois a publié sur le *Théâtre français sous Louis XIV*. C'est à très peu près le même sujet qu'a traité M. Mantzius. Mais Despois s'est borné à mettre ses notes en ordre, à produire ses dossiers après leur avoir fait un bout de toilette. Nous avons beau apprécier sa science et sa conscience, nous replaçons son volume sur nos tablettes en nous disant que nous pourrons le consulter à l'occasion ; mais nous n'en avons, autant dire, rien retenu ; et nous sentons tout de suite que par l'ensemble, la suite, le mouvement qui s'y marquent, le livre de M. Mantzius peut nous être d'un profit, pour ainsi dire, plus prochain.

Ajoutons qu'en nous parlant des comédiens du temps passé, M. Mantzius n'a pas voulu oublier qu'il était comédien lui-même ; en quoi il eut grandement raison. Aimant son art et son métier, il ne cherche pas à dissimuler l'intérêt qu'il prend à ceux qui, naguère, les ont pratiqués et aimés comme lui ; il laisse voir quel plaisir il éprouve à faire revivre les figures de ses confrères

d'autrefois et, lorsqu'il nous entretient d'eux, s'il s'interdit l'engouement, il ne se met pas en garde contre la sympathie. Comme il se complaît en ce milieu, comme ce milieu est le sien, il l'évoque sans effort : devant lui, les physionomies s'animent, les scènes prennent de la couleur et il est ainsi parfois amené à tracer de petits tableaux où l'imagination a sa part, qui ne sont pas pourtant de pure fantaisie, mais qui semblent des restitutions exécutées par un artiste très instruit et très intelligent du passé. En somme, la personnalité de l'auteur se laisse surprendre dans son œuvre ; mais elle ne s'étale pas, ne se rend pas indiscrète et ne fait que donner à certaines pages plus d'allure, d'accent et de saveur.

*
* *

Ce livre est de ceux qu'on ne peut se dispenser de lire jusqu'au bout dès qu'une fois on les a commencés. Hâtons-nous de dire que cet agrément ne va pas aux dépens de la solidité. M. Mantzius n'a rien des auteurs qui se soucient plus du lecteur que de leur sujet. Sans dédaigner de plaire, il vise surtout à être instructif.

Le sujet qu'il traite a été si fouillé en tous sens qu'il ne pouvait guère se flatter d'y faire des découvertes ; et il est vrai qu'on trouve peu de nouveau chez lui. Aussi son dessein fut-il proprement de grouper et de condenser ce que l'on ne pouvait rencontrer qu'à l'état dispersé et diffus dans une foule d'ouvrages. Il s'est donc mis d'abord en peine de parcourir tout le champ des recherches antérieures. Ce n'est pas, il est vrai, l'impression que donne la Bibliographie placée à la fin de son volume. Mais il faut prendre garde que l'on n'a là qu'une bibliographie choisie, qu'une liste des ouvrages qui lui ont paru les plus importants, qu'il a consultés le plus souvent. Il ne faudrait pas croire que toute sa documentation se limite à cette liste de quelque cinquante volumes. On s'aperçoit, en le lisant, qu'elle est, au contraire, fort étendue. Il ne s'en est pas tenu à étudier ce qui était

proprement de son sujet ; il a voulu en explorer les avenues, les alentours et il semble bien qu'il possède une connaissance précise et complète de notre littérature du XVII^e^ siècle. Aussi pourrait-on difficilement signaler, dans son ouvrage, des lacunes vraiment importantes ; dans la multitude des faits, il a choisi, il a exclu ; il ne nous paraît pas que, par ignorance ou négligence, il ait rien omis qui soit essentiel.

Fût-elle moins étendue, sa documentation aurait, du moins, un mérite qui n'est pas médiocre : la sûreté. M. Mantzius ne se sert d'un témoignage qu'après l'avoir soigneusement contrôlé, et, quand il met à profit les ouvrages de seconde main, il ne néglige jamais de vérifier leurs allégations en recourant aux originaux. De ce scrupule, il nous faut donner au moins un exemple. — On sait quelle estime Molière fit du talent de La Grange. Il est un passage que l'on cite volontiers pour la prouver : « C'est dans *l'Impromptu de Versailles*, dit Édouard Thierry, que Molière lui (à La Grange) donna devant les siècles littéraires ce brevet de maître en comédie : *Pour vous, je n'ai rien à vous dire.* » Parmi les Moliéristes, Édouard Thierry est une autorité imposante ; n'importe ; cela n'a pas empêché M. Mantzius de se reporter au texte de l'*Impromptu* et il y a vu que l'on commettait un pur contresens en donnant aux paroles de Molière une signification élogieuse.

Aussi ne peut-il contenir son impatience quand il s'aperçoit que d'autres se dispensent aisément des soins qu'il s'impose. En 1881, il parut en Allemagne un gros livre de M. R. Mahrenholtz, intitulé : *Moliere's Leben und Werke*. Cet ouvrage fit bien son chemin ; les Allemands le vantèrent beaucoup ; il en fut parlé avec éloges dans les revues françaises ; et, en Danemark, il devint presque classique. Voilà ce que M. Mantzius ne peut pas du tout supporter ; non pas qu'il ait contre Mahrenholtz des griefs personnels ; mais il s'est aperçu que le docte Allemand ou lit mal, ou cite de travers, ou ne cite pas d'après les originaux et, très vertement, en deux ou trois rencontres, il relève ses bévues et ses légèretés. Mahrenholtz qui, d'ailleurs, a le tort de se montrer parfois pédant et tranchant, ne se tire de là qu'assez mal accommodé.

A faire ainsi la leçon, M. Mantzius n'a pas mauvaise grâce ; car, lui, non seulement il contrôle avec diligence les matériaux qu'il emploie, mais, même pour les plus minces détails, il ne permet pas que son attention sommeille. Voilà comment, dans son livre, l'orthographe des noms propres français est presque toujours respectée, comment ses citations de passages en français sont, à l'ordinaire, correctement produites, tandis que Marhenholtz estropie nos noms propres comme à plaisir et ne saurait citer quelques lignes de français sans y commettre plusieurs fautes. Nous nous garderons d'insister sur ces mérites et nous savons bien qu'ils ne sont que secondaires. Il convenait pourtant de les signaler ; car ils indiquent de bonnes habitudes de travail et attestent, en quelque mesure, la probité scientifique de l'auteur.

*
* *

Bien que, dans ce volume, M. Mantzius ne s'écarte pas de la ligne qu'il a suivie dans ses ouvrages précédents, bien que l'histoire générale du théâtre français y soit son objet propre, il est vrai pourtant que sa marche est ici moins directe et qu'il va vers son but d'un pas moins uniforme. Il n'a pu résister au charme de Molière et, tout en se défendant d'écrire sa biographie, tout en le considérant surtout comme homme de théâtre, il ne s'est pas résigné à ne rien savoir et à ne rien dire de son caractère et de son talent. Sans doute, c'est à Molière *impresario* et comédien qu'il a affaire avant tout ; mais l'homme et le poète ont exercé sur lui trop d'attrait pour qu'il lui ait été possible de s'en taire. L'érudit, l'historien s'est hasardé en quelques rencontres à faire œuvre de moraliste et de critique littéraire.

M. Mantzius, dans sa *Préface*, s'est excusé avec modestie d'avoir eu cette hardiesse. Il n'a pas lieu de la regretter ; elle ne lui a pas mal réussi.

Il nous semble que la physionomie morale de Molière a été tracée par lui avec beaucoup de justesse. Il l'a envisagée avec

une sympathie qui va jusqu'à l'admiration ; mais ce n'est pas de l'admiration béate. Elle n'offusque pas sa clairvoyance, elle ne fausse pas son impartialité et, lorsque se présente quelqu'une des questions délicates qui sont posées par la vie de Molière, elle ne l'empêche pas de mettre les choses au point.

Il n'a garde, comme quelques-uns l'ont fait, de vouloir résoudre en un sens ou dans l'autre le problème de la naissance d'Armande Béjart. Les données étant insuffisantes, il lui paraît qu'on doit laisser la question en suspens. Mais, en ne tenant compte que de ce qui est établi par les documents aujourd'hui connus, il fait entendre clairement que Molière, pour avoir épousé la sœur de son ancienne maîtresse, a vraiment commis une indélicatesse morale.

Que de déclamations sur le ménage de Molière ! Armande Béjart a eu ses chevaliers qui se sont portés garants de sa vertu irréprochable ; d'autres l'ont vilipendée, ont accueilli avec empressement les dires de la chronique scandaleuse et l'ont représentée, non pas seulement comme une coquette, mais comme quelque chose de plus — ou de moins, si l'on veut, — qu'une femme galante. Quant à son glorieux mari, il a trouvé, en son temps et même au nôtre, des juges qui l'ont traité avec plus que de la rigueur. J.-J. Weiss, sur la foi des pamphlétaires, nous l'a montré, dans son intérieur, partagé entre sa jeune femme, sa maîtresse d'hier, Madeleine Béjart, sa maîtresse d'aujourd'hui, mademoiselle de Brie, et livré au remords à « l'hypocondrie de cette dégradation de sa grandeur naturelle » ; il a déploré cette existence misérable, « pleine de chutes et de fautes, souillée par de flagrants désordres, livrée au hasard, rongée et dévorée par tous les mauvais chiens qui peuvent mordre le cœur de l'homme, la colère, la luxure, la jalousie[1]. » Et, d'autre part, certains biographes voyaient en Molière le sage accompli, presque un saint, et ils étaient disposés à le béatifier comme s'il avait été sans reproche, comme s'il n'avait eu aucun tort, pas même celui de n'avoir pas compris qu'Armande ne pouvait le

1. *Molière*. Paris, 1900.

comprendre. M. Mantzius fuit ces extrémités, il pense qu'en ces matières il ne convient pas de trancher. Et, s'il laisse voir de quel côté, à son sens, doit pencher la balance, il se défend de peser sur l'un ou l'autre plateau.

Il lui a paru qu'il pouvait et devait prendre parti pour Molière dans les polémiques où le poète se trouva engagé. Mais, là même, est faite à chacun la part qui lui revient. Il sait reconnaître que Molière n'a pas toujours lutté à armes courtoises et il se refuse à accabler ses adversaires du poids de toutes les iniquités. Après avoir rapporté les incidents de la longue querelle qui mit aux prises Molière et ses rivaux de l'Hôtel de Bourgogne, après avoir rappelé de quelle façon Montfleury et ses camarades sont parodiés et caricaturés dans l'*Impromptu de Versailles*, voici comment M. Mantzius conclut : « Cette façon de draper tout vifs ses adversaires était alors presque aussi inusitée qu'aujourd'hui. On a beau être très aise de voir ridiculiser un système artistique si contraire à la nature, si funeste au bon goût ; on ne peut s'étonner pourtant que les gens malmenés par Molière ne vissent pas les choses sous cet aspect... Il y a là de quoi expliquer, sinon excuser, la violence des attaques auxquelles Molière fut en butte dans la suite. Il ne faut pas, d'ailleurs, oublier que ces attaques semblent plus odieuses quand on les considère du point de vue de l'histoire littéraire, qui les tient pour les outrages d'écrivassiers obscurs et sans mérite contre un écrivain supérieur, mais que, si l'on se replace dans le milieu contemporain, en pleine querelle des théâtres concurrents, elles ne paraissent plus que d'ardentes ripostes à de cinglants coups de fouet. »

Circonspect en sa démarche, attentif et délié dans son observation, c'est ainsi que M. Mantzius, à force de justesse, arrive vraiment à faire bonne justice.

* * *

De propos délibéré, la critique proprement littéraire est, dans ce volume, réduite à la portion congrue. Mais, encore que trai-

tée avec beaucoup de sobriété, elle ne laisse pas d'offrir de l'intérêt.

On y retrouve ce même souci d'exactitude, ce même besoin de précision, ce même sens de la mesure que nous avons vus se marquer ailleurs.

Ces qualités, qui viennent surtout d'une bonne discipline et où l'esprit de pondération entre pour une large part, n'excluent pas, au reste, la vivacité du goût et ne refroidissent pas la faculté d'admirer. L'ensemble de l'œuvre de Molière inspire à M. Mantzius un enthousiasme profondément senti ; il saisit avec pénétration ce qu'il y a de vigueur dans certaines pièces, avec délicatesse ce que certaines autres ont de charme. Surtout, il a compris à merveille un des traits par où le génie du poète se caractérise le mieux, à notre sens : « La personnalité artistique de Molière, dit-il, est attirante et sympathique pour quiconque la connaît à fond. Mais ce qui le rend surtout attirant et sympathique, c'est son aptitude presque unique à faire de l'art avec ses émotions, ses sentiments, ses idées personnelles, sans jamais nous infliger indiscrètement ses confidences et sans battre monnaie avec ses chagrins et ses douleurs. » On ne saurait mieux faire entendre ce que fut ce don quasi miraculeux grâce auquel Molière put pénétrer son œuvre de ce qu'il avait de plus intime dans l'âme, tout en conservant toujours le désintéressement de l'observateur et sans abdiquer jamais l'indépendance souveraine de l'artiste.

Bon guide le plus souvent, il est pourtant au moins deux occasions où M. Mantzius nous paraît avoir fait fausse route.

Lorsque parut en 1902 le livre de M. Raoul Allier : *La Cabale des Dévots* [1], M. Mantzius s'empressa de le lire et, ce qui n'est pas surprenant, il y prit un vif intérêt ; mais il nous semble qu'il mit plus de précipitation qu'il n'eût fallu à faire siennes les conclusions du chapitre que M. Allier a écrit sur *Tartuffe* : « Cette comédie unique, dit M. Mantzius, ne prend pas pour cible l'hypocrisie religieuse envisagée du point de vue le plus général. Une

1. Libraire Armand Colin.

satire ainsi généralisée n'aurait jamais suscité l'émoi et provoqué l'opposition que fit naître *Tartuffe*. De même que les *Précieuses ridicules* n'étaient pas seulement une vivante peinture de la préciosité féminine en général, mais que cette œuvre était expressément dirigée contre l'Hôtel de Rambouillet, ainsi, dans *Tartuffe*, les traits étaient lancés contre une certaine coterie religieuse, que tous connaissaient, que beaucoup redoutaient et qui était autrement dangereuse que le cénacle littéraire de l'incomparable Arténice. » Et voilà une opinion à laquelle nous ne pouvons pas du tout souscrire.

Rien, à notre avis, n'est plus fragile que la démonstration par laquelle M. Allier a cherché à l'établir : les membres de la Congrégation du Saint-Sacrement, dit-il, jetaient feu et flamme contre l'indécence des ajustements féminins : c'est donc à eux que Molière en a, quand il fait dire à Tartuffe :

Couvrez ce sein que je ne saurais voir.

Ils faisaient dans les prisons des visites charitables : de là les vers :

Je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers.

Ils se mêlaient de dénoncer aux maris les fredaines de leurs femmes. Ecoutez Orgon :

Il m'avertit des gens qui lui (à Elvire) font les yeux doux.

Molière enfin a nommé la « cabale des dévots » par son nom. En parlant des dévots véritables, ne dit-il pas :

Point de cabale en eux, point d'intrigues à suivre.

Quoi qu'en pense M. Allier, ces rapprochements nous paraissent fort peu décisifs.

Les confrères du Saint-Sacrement furent-ils donc les seuls à se montrer délicats sur l'article décence, à pratiquer les « œuvres de miséricorde », à se mêler de la conduite des ménages et à cabaler entre eux ? Ces gestes, ces attitudes, ces propos, cette tactique, tout cela ne se retrouve-t-il pas chez les bigots de tous les temps ? Que Molière, à un moment, ait pensé à quelques-uns

des « confrères », il n'est pas impossible ; mais qu'il les ait eus seuls en vue, nous nous refusons à le croire. N'est-il pas évident qu'il s'en est pris aux Jésuites, à leur casuistique, à leur théorie de la direction d'intention ; aux Jansénistes et à leur rigorisme inhumain ; à « la pépinière intarissable » des directeurs de conscience qui, sous prétexte du soin des âmes, s'emparaient du gouvernement des familles ; à tout ce qui est zèle affecté, zèle intéressé, zèle excessif, à la fausse piété enfin et à la piété faussée ? Qui donc, lorsque *Tartuffe* fut représenté, y a vu une satire de la Congrégation dont M. Allier a découvert l'existence ? Si l'on s'est diverti à désigner tel ou tel comme l'original du personnage de Tartuffe, n'a-t-on pas compris en même temps que l'œuvre avait bien plus de portée qu'une satire personnelle ? Les dévots de toute secte, de toute église, ne l'ont-ils pas dénoncée comme une attaque à la religion même? Et ceux qui pensent librement, n'y voient-ils pas, n'ont-ils pas raison d'y voir une protestation contre la tendance de la religion à dominer dans les rapports sociaux ? En vérité, c'est mal servir la gloire de Molière que de vouloir, contre toute évidence, transformer en pièce d'actualité une œuvre qui, après trois siècles passés, sent à peine l'archaïsme et qui n'a pas cessé de porter.

Nous ne pouvons pas non plus nous empêcher de regretter que M. Mantzius fasse trop peu de cas des farces de Molière. Il parle assez dédaigneusement de *M. de Pourceaugnac*, « qui fleure le clystère », du *Bourgeois Gentilhomme* et de sa turquerie bouffonne, des *Fourberies de Scapin* et de « la fâcheuse scène du sac ». « De tout ce qui, pour nous, rend Molière un grand poète, dit-il, de sa profonde connaissance de l'humanité, de sa verve satirique si nette et si pénétrante, de sa sensibilité passionnée et virile, on ne saurait trouver aucune trace dans cette longue série de farces. » Peut-être serait-il possible de faire voir que, même dans les farces, ces qualités ne sont pas aussi complètement absentes que le prétend M. Mantzius. Mais c'est une discusion qui nous mènerait trop loin. Nous nous contenterons de dire que le génie de Molière ne nous paraît pas du tout diminué dans ces œuvres, bien plus, que sans elles, il ne saurait être connu tout

entier ; car il y paraît sous un aspect nouveau. Nous adjurons M. Mantzius de les relire sans prévention et, pour l'y aider, nous rappellerons une page de Sainte-Beuve, où ce délicat déclare qu'il admire le *démon* bouffon de Molière au moins autant que sa Muse comique : « Molière, dit-il, jusqu'à sa mort fut en progrès continuel dans la « poésie » du comique. Qu'il ait été en progrès dans l'observation morale et ce qu'on appelle le haut comique, celui du *Misanthrope*, du *Tartuffe* et des *Femmes savantes*, le fait est trop évident et je n'y insiste pas ; mais autour, au travers de ce développement, où la raison de plus en plus ferme, l'observation de plus en plus mûre, ont leur part, il faut admirer ce surcroît toujours montant et bouillonnant de verve comique très folle, très riche, très inépuisable... Quoi qu'on en ait dit, *Monsieur de Pourceaugnac*, *le Bourgeois Gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, attestent au plus haut point ce comique jaillissant et imprévu qui, à sa manière, rivalise en fantaisie avec le *Songe d'une Nuit d'été* et *la Tempête*... » Ce lyrisme du rire, cette fantaisie comique, voilà un don qui nous paraît, non pas le plus précieux sans doute, mais le plus rare, entre tous ceux qui ont fait la gloire de Molière ; de tous les poètes de son siècle, il est le seul à qui il échut ; et, en dehors de lui, combien, dans l'histoire de notre littérature, peut-on citer d'écrivains qui l'aient possédé ? Sa vertu, d'ailleurs, est telle qu'elle s'est fait sentir à M. Mantzius, quoi qu'il en eût. Ni Pourceaugnac, ni Jourdain ne peuvent trouver grâce devant lui ; mais à propos de Scapin, voici ce qu'il écrit : « Après des années pleines de chagrins domestiques, après une lutte acharnée pour l'existence, après les persécutions violentes de ses ennemis de toute espèce, Molière éprouva le besoin de se retremper dans le rire tout pur, dans la gaieté limpide, sans mélange de satire, d'amertume, de chagrin caché, de mélancolie. » On sent ici que la grâce commence à opérer ; et l'on peut croire que, sans grand effort, elle deviendrait pleinement efficace.

*
* *

Malgré les réserves que nous n'avons pu nous dispenser de faire, le livre de M. Mantzius, sobre, plein, bien composé, solide-

ment construit, et où se marque, en général, un sens pénétrant et délié, nous paraît une œuvre vraiment remarquable. Il nous a semblé que, si nous en donnions une traduction, elle viendrait bien à son heure.

De 1875 à 1890 environ, il a sévi, en France, une sorte de maladie littéraire qu'on appelait le Moliérisme. Des érudits, pleins de bon vouloir et qui, d'ailleurs, n'ont pas laissé de rendre des services, avaient fait de l'étude de Molière une sorte de culte ; l'admiration pour Molière passa chez eux à l'état d'orthodoxie, et ils commirent des excès de zèle souvent ridicules et puérils. Schérer disait justement alors : « Le joli sujet que les Moliéristes auraient fait pour Molière lui-même ». Ils ont tant écrit, ils se sont agités si fort que le public enfin se détourna d'eux, rassasié, lassé, excédé.

Et voilà que, dans ces dernières années, le courant des publications sur Molière semble s'être tari, que l'étude du grand poète paraît un peu délaissée. C'est là, sans doute, l'effet d'une réaction que les exagérations des Moliéristes ont rendue inévitable. Mais, à notre avis, elle ne saurait être que passagère. Nous ne croyons pas que, chez nous, on puisse longtemps oublier Molière et qu'on cesse jamais de l'aimer. Comme on l'a dit : « Il est entré non seulement dans la gloire, mais dans le tempérament de la nation. »

Si, après cette éclipse où son image s'est un peu effacée, on la voyait reparaître, bien encadrée dans son milieu, tracée sans minutie, mais avec une conscience scrupuleuse par un peintre qui a pour son modèle de la tendresse sans complaisance, de l'admiration sans engouement, de la piété sans superstition, nous sommes convaincu que le public prendrait un vif plaisir à la regarder. Et c'est justement une image ainsi faite que nous offre le livre de M. Mantzius.

Maurice Pellisson.

AVANT-PROPOS

J'ai été tenté, tandis que je travaillais à ce livre, d'en faire une biographie de Molière ; et d'autant plus tenté que nous n'avons pas encore en Danemark une étude de ce genre. Aussi bien, cette tentation, je n'y ai pas complètement résisté ; qui cherche une esquisse de la vie du grand poète, la trouvera dans ce volume. Mais, en raison de mon point de vue particulier, cette biographie de Molière est toute différente des autres ; et, comme l'objet principal de mon ouvrage était de donner un tableau de la situation du théâtre en France au XVII^e^ siècle, le personnel théâtral, avec Molière comme figure de premier plan, a été envisagé avec un plus grand détail que dans les biographies antérieures, tandis que, d'autre part, la critique littéraire est traitée fort sommairement.

J'ai eu la satisfaction de voir que, dans mon pays et à l'étranger, l'on a accordé quelque mérite à mes précédents essais sur l'histoire du théâtre. Mais cette fois, je provoque la critique en faisant entrer un grand sujet dans les limites relativement étroites de mon horizon. Et, je le déclare dès l'abord, — cela dût-il ne pas me faire tenir quitte

du reste, — j'ai parfaitement conscience que dans ce livre on apprend mieux à connaître Molière comme homme de théâtre que comme poète.

. . . . . .

. . . . . .

K. M.

MOLIÈRE

CHAPITRE PREMIER

État du théâtre à Paris vers 1600. — Le privilège des « Confrères de la Passion » et l'ancien Hôtel de Bourgogne. — Les bateleurs. — Condition misérable et avilie des comédiens. — Mondory et sa troupe. — Début de Corneille. — Création du Théâtre du Marais.

A la fin du XVI^e^ siècle, le théâtre, en France, se trouvait encore dans un état d'humilité. Tandis que, vers 1600, Londres n'avait pas moins de six grands théâtres permanents, des compagnies d'acteurs singulièrement habiles et remarquables et une littérature dramatique qui, pour la puissance et l'éclat, demeure encore aujourd'hui sans égale, tandis que l'Italie envoyait ses troupes brillamment formées dans tous les pays civilisés, Paris restait avec une unique et piètre salle de spectacle, des acteurs qui se confondaient avec les bateleurs de la foire et un répertoire qu'on peut malaisément tenir pour de la littérature.

La cause externe de cet état misérable du théâtre chez une nation si richement douée, d'ailleurs, au point de vue dramatique, n'est pas difficile à trouver. Tout le mouvement du théâtre à Paris qui, à cette époque comme de nos

jours, était le cœur de la France, se concentrait, de par un privilège du roi, entre les mains d'une corporation d'artisans que l'on appelait « Confrères de la Passion » et qui avaient pouvoir d'empêcher toute représentation sur laquelle ils n'auraient pas perçu de droits ; cela « tant dans la ville de Paris que dans les faubourgs et les environs ».

Le premier privilège des « Confrères de la Passion » remontait à 1402 ; le dernier (et, après l'avoir fait constamment ratifier à chaque changement de roi, ils vécurent sur lui jusqu'au commencement du XVII^e^ siècle) était de 1548. Comme il leur était interdit en même temps de représenter la Passion et tous les autres mystères, comme les Confrères, dès lors, cessèrent en général de monter sur les planches, on pourrait croire que le Privilège avait fait son temps et qu'il aurait été naturel de signifier à ces artisans-comédiens d'avoir à vivre désormais seulement de leur métier.

Mais les privilèges sont, on le sait, des maladies tenaces, et la France du XVII^e^ siècle offrait un terrain particulièrement favorable à ce mal parasitaire. Il advint ainsi que les Confrères de la Passion ne perdirent, à proprement parler, leur ancienne prérogative qu'en l'année 1677. Toutefois, entre temps, leur monopole subit maintes atteintes et dans cette période leurs rapports avec l'art dramatique se bornèrent à une série de poursuites et de procès engagés contre les acteurs auxquels ils avaient affaire. Aussi bien ces différends créent aux Confrères de la Passion un certain titre à la reconnaissance de la postérité ; car ils fournissent aux historiens quelques éclaircissements sur une période d'ailleurs obscure.

Au commencement du XVII^e^ siècle, la Confrérie[1] était en possession du seul théâtre permanent qui existât à Paris ; en dehors d'elle, point de troupe qui pût donner des représentations. Ce théâtre s'appelait « Hôtel de Bourgogne », car il était bâti sur un terrain où se trouvait naguère le château des ducs de Bourgogne et que les Confrères acquirent en 1548 pour y construire leur salle de spectacle. Le « Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne » était situé à l'angle de la *rue Mauconseil* et de la *rue Française*, dans le quartier Saint-Denis, non loin de l'emplacement actuel des Halles Centrales.

Quant à l'installation de ce premier théâtre français, elle n'est pas connue dans ses détails. Il fut, à l'origine, destiné à la représentation des mystères ; car leur interdiction ne fut prononcée qu'après qu'il eut été construit et, malgré cette interdiction, l'on y joua encore les anciens drames sacrés travestis en tragédies et en tragédies historiques. En raison de cette destination, la scène fut certainement une vaste estrade ou tribune disposée selon la tradition, qui s'avançait au milieu de l'espace réservé aux spectateurs et sur laquelle on pouvait placer les divers décors. Quant à la salle, elle était longue, étroite et basse avec deux galeries latérales. Autant qu'on en peut juger par les rares témoignages des contemporains, l'Hôtel de Bourgogne était une bâtisse sombre, mesquine, et le public qui y fréquenta tout d'abord n'y était pas du tout déplacé : il se composait d'une troupe de fainéants qui venaient au théâtre avant le commencement de la représentation pour boire, jouer, se

1. Pour tout ce qui touche aux détails du rôle joué antérieurement par la Confrérie, je me permets de renvoyer à mon livre : *Le Théâtre au Moyen Age et pendant la Renaissance*, p. 106-110.

quereller, que la pièce n'intéressait que par le spectacle extérieur ; aussi les adversaires du théâtre avaient quelque raison de dire que ce que l'on appelait l'Hôtel de Bourgogne n'était qu'un « cloaque, la maison de Satan ».

Mais les temps changèrent et le théâtre avec eux. Les troupes italiennes et espagnoles qui, à maintes reprises, vers la fin du XVI^e^ siècle, reçurent l'hospitalité en France, firent pressentir l'avènement d'un art dramatique nouveau, très différent de celui dont les Parisiens se contentaient encore. Les Italiens notamment avaient une technique théâtrale pleinement développée, un jeu élégant et sûr, un répertoire caractéristique et varié qui, en dépit de la langue étrangère qu'ils parlaient, séduisit tout à fait le public français. Les Espagnols pouvaient sans doute présenter des pièces d'une valeur plus grande ; mais la langue espagnole était bien moins connue encore que l'italien, et les comédiens espagnols ne pouvaient pas remédier à ce désavantage par cette mimique brillante et pittoresque où les Italiens, alors comme aujourd'hui, étaient passés maîtres.

Les artisans, comédiens-amateurs, avec leur jeu suranné, parurent bientôt ridicules sur la scène. On vit clairement qu'ils ne savaient ni parler ni se tenir sur les planches et, bien qu'il leur en coûtât de renoncer à leurs prétentions artistiques, ils durent céder à l'impitoyable force des choses.

Dès 1578, ils louèrent leur salle de théâtre à des acteurs de profession. C'est la première troupe française qui joua à Paris ; elle avait pour directeur Agnan Sarat, « le premier, nous dit un auteur de date un peu postérieure, qui ait eu de la réputation à Paris ».[1] Comment ? Quel était son

1. *Les Historiettes* de Tallemant des Réaux, VII, 170.

répertoire ? de quel genre son talent ? C'est ce dont nous ne savons absolument rien. Il est à noter qu'une obscurité complète enveloppe tous les comédiens français qui parurent sur la scène à la fin du XVI^e^ et au commencement du XVII^e^ siècle : rien ne saurait mieux prouver que l'on n'attribuait encore aucune portée au théâtre national, que son action restait faible et superficielle, si l'on fait la comparaison avec les autres nations civilisées de cette époque.

Dans les dix dernières années du XVII^e^ siècle, on vit ainsi tour à tour à l'Hôtel de Bourgogne des comédiens français, italiens et espagnols ; les Confrères de la Passion y parurent aussi ; ce n'est qu'avec le nouveau siècle qu'ils firent une retraite définitive ; ils se contentèrent désormais de critiquer les troupes qui se succédaient, du haut des deux « loges des maîtres », situées près de la scène, et dont ils se réservaient la jouissance perpétuelle en sus du gros loyer qu'ils se faisaient payer.

Dès lors l'Hôtel de Bourgogne devient un vrai théâtre, loué par les Confrères de la Passion qui, comme une espèce de société d'actionnaires, exploitent leur privilège théâtral, et qui exercent des poursuites rigoureuses chaque fois qu'une autre troupe que celle qui est leur locataire cherche à donner des représentations dans une autre salle, à Paris.

Cette unique salle de spectacle n'était pas occupée par une troupe à demeure ; tour à tour y passaient les meilleures troupes de province et de l'étranger. Au printemps de 1599 deux compagnies de comédiens vinrent à Paris, l'une française sous la direction de Valleran Lecomte et l'autre italienne. Toutes les deux donnèrent des représentations devant la cour d'Henri IV, ce que les Confrères ne purent

naturellement pas empêcher ; mais aussitôt qu'elles essayèrent de jouer en ville dans tel ou tel jeu de paume ou dans tout autre lieu, les Confrères entrèrent en campagne, et les deux compagnies furent forcées de louer l'Hôtel de Bourgogne où elles alternèrent quelque temps. Valleran Lecomte appela sa troupe « Comédiens ordinaires du Roi », titre qui, dans la suite, fut conservé à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

Mais le séjour de ces deux compagnies ne se prolongea guère. Les comédiens français ne purent soutenir la concurrence des Italiens et durent leur céder la place ; puis les Italiens s'en allèrent ; une troupe française, qui avait à sa tête le comique renommé Robert Guérin, connu sous le sobriquet de Gros Guillaume, après avoir joué quelques années, fut remplacée par une troisième troupe ; c'était celle des Italiens, qu'on appelait *Gelosi*, avec Francesco Andreini et sa charmante femme Isabella qui tenait les premiers emplois : cette troupe joua au début de 1604, jusqu'au moment où mourut Isabella [1], et Valleran Lecomte revint alors. En un mot, c'était un perpétuel changement ; rien qui donnât l'idée d'un mouvement théâtral continu et régulier.

C'est seulement dix ans plus tard environ que l'on voit à l'Hôtel de Bourgogne une troupe établie à demeure, celle de Valleran Lecomte. Le théâtre prend racine dans la population parisienne ; les comédiens deviennent populaires ; tous parlent du trio comique Gros Guillaume, Gaultier

1. Sur cette troupe, voir mon livre : *Le Théâtre au Moyen Age...* p. 271-276. Je profite de cette occasion pour rectifier une erreur. Il est dit, p. 274, qu'Isabelle, après un séjour de trois ans à Paris, retourna en Italie. C'est trois *mois* qu'il faut lire. Sa troupe commença à jouer en décembre 1603 et partit en mars ou avril 1604.

Fig. 1. — Acteurs de l'Hôtel de Bourgogne d'après une gravure d'A. Bosse (Bibl. Nat., Estampes).

Garguille, Turlupin[1], et tous veulent le voir ; le répertoire, auquel pourvoient des poètes convenablement rétribués, se constitue surtout grâce à Alexandre Hardy ; bref, les conditions nécessaires au développement d'un théâtre moderne se trouvent réalisées.

Mais, en fait, pour n'avoir qu'une seule salle de spectacle, la ville était trop grande et les acteurs trop nombreux. A travers la province voyageaient de petites troupes,

1. J'ai parlé de ces premiers acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, d'une façon circonstanciée, dans mon livre : *Le Théâtre au Moyen Age...*, p. 187-198, et, une fois encore, je saisis l'occasion de me corriger. Je donnais, p. 184-185, une gravure qui avait, jusqu'alors, échappé à l'attention des historiens du théâtre français, et qui, entre autres choses, nous faisait connaître un acteur ignoré jusque-là, qui portait le nom de Michau et que je prenais pour un prédécesseur de Gaultier Garguille. Le Français le mieux renseigné sur cette période du théâtre, M. le professeur Eugène Rigal, me fit remarquer peu après que ce devait être plutôt un successeur du comique dont il portait le nom. Et nous tombâmes d'accord que Michau ne devait faire qu'un avec Jacquemin Jadot, qui est aussi représenté avec le costume de Gaultier Garguille. J. Jadot dut — comme Garguille et d'autres encore — porter trois noms : J. Jadot, son nom de simple particulier, La France, son nom d'acteur tragique, et Michau, son nom de farceur (Cf. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, p. 330 et suiv.). Au reste, depuis que j'ai publié le volume où se trouve le portrait mentionné, j'ai rencontré une mention du même Michau, qui prouve, en tout cas, qu'il appartenait à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. A l'occasion du séjour que la reine Christine de Suède fit à Paris, voici ce que le chroniqueur Loret écrit, en 1658, dans sa *Muse Historique :*

> ..... La dite Majesté
> A, trois ou quatre fois, été
> Au fameux Hôtel de Bourgogne ;
> Non pas pour voir Dame Gigogne,
> Turlupin, Garguille ou Michau ;
> De telles gens il ne lui chaud ;
> Ains plutôt les méprise, parce
> Qu'elle n'aime farceur, ni farce ;
> Le comique ne lui plaît pas....
> Mais elle aime la tragédie.

En 1658, Gaultier Garguille était mort, mais son nom vivait toujours, et immédiatement rapproché de celui de Michau, il indique que l'un avait succédé à l'autre, et en même temps, ce passage de Loret nous montre que certainement, en tout cas, Michau était farceur à l'Hôtel de Bourgogne en 1658.

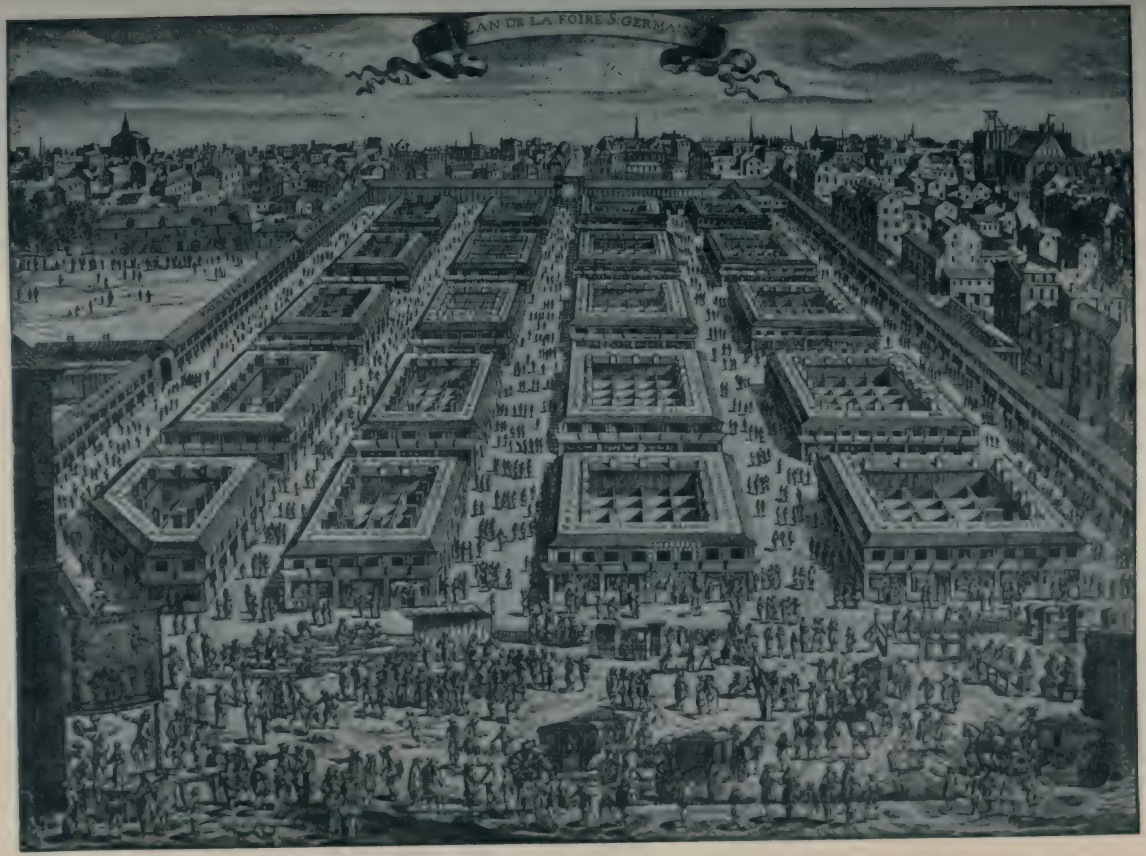


Fig. 2. — La foire Saint-Germain à Paris vers 1670. Gravure en taille-douce anonyme (Bibl. Nat., Estampes).

qui désiraient surtout venir dans la capitale, mais dont le vœu ne pouvait s'accomplir qu'à l'époque de la tenue des foires. En effet, les Confrères de la Passion avaient eu beau faire, ils n'avaient pas réussi à interdire aux comédiens l'accès des foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

Le roi Henri IV, très partisan de ces foires, qui aimait à s'y rendre et à s'y ébattre, permit formellement d'y jouer la comédie, autorisation dont les acteurs ne tardèrent pas à profiter.

Beaucoup d'entre eux se mirent aux gages des empiriques nomades qui les employaient à faire de la réclame pour leurs drogues. Car ils ne s'en tenaient pas à placer sur leurs tréteaux un paillasse chargé de battre la caisse et de débiter des calembredaines. Non, ces empiriques étaient de gros messieurs, qui menaient grand train et qui, pour leur réclame, ne ménageaient rien. Voyez ce tableau qu'un contemporain trace de leurs façons : « Ils ont de coutume d'aller en housse par les rues de la ville, vêtus de superbes et magnifiques vêtements, portant au col des chaînes d'or qu'ils auront peut-être louées chez l'orfèvre, et bien montés à l'avantage sur des genêts d'Espagne, coursiers de Naples ou courtauds d'Allemagne, accompagnés d'une grande suite et d'une caravane d'escornifleurs, batteurs de pavés, bateleurs, comédiens, farceurs et arlequins, recherchant en ce superbe équipage carrefours et places des villes et bourgades où ils font ériger des échafauds ou théâtres sur lesquels leurs bouffons et maîtres Gonins amusent le peuple par mille singeries, des bouffonneries et tours de passe-passe, pendant qu'ils étalent et débitent leurs marchandises ou plutôt charlatanerie au peuple[1] ».

1. *Satyre contre les charlatans et pseudo-médecins empyriques...* Paris, 1610, cité par E. Rigal, *Le Th. fr.*, p. 19 et suiv.

Des troupes entières, et non des moindres, se mirent ainsi aux gages de ces docteurs-miracle. Par exemple l'empirique François Braquette engagea l'excellente troupe italienne *i Gelosi* et la fit jouer à Lyon pour son compte.

Fig. 3. — Guillot Gorju, d'après Huret.
(Bibl. Nat., Estampes.)

Quelques acteurs de l'Hôtel de Bourgogne passent pour avoir gagné leurs éperons sur les tréteaux de la foire, au service de ces « opérateurs », comme on les appelait : tels Jean Farine qui fut lui-même, à ce que l'on croit, un médecin ambulant, mais qui joua plus tard au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne dans l'emploi de Gros Guillaume, Deslauriers, surnommé Bruscambille, qui devint fameux par les

prologues comiques qu'il composait lui-même, Bertrand Harduin, dont le nom de farceur fut Guillot Gorju, et qui ridiculisa les médecins diplômés de la Faculté dans les rôles de pédant qui étaient son emploi propre [1].

Fig. 4. — Gaulthier Garguille, d'après Huret.
Gravure de Mariette (Bibl. Nat., Estampes).

D'autres encore dépendirent étroitement des charlatans de la foire comme ce Jean Salomon, dont le nom de théâtre était Tabarin, tout aussi connu que le Pont-Neuf où il jouait ses arces pour faire débiter les onguents et les pilules de l'empirique Mondor.

1. Voir *Le Théâtre au Moyen Age...*, p. 496.

Combien ces bateleurs et les comédiens proprement dits se tenaient de près, c'est ce que nous montre le mariage de la fille de Tabarin avec Gaultier Garguille, un des premiers sujets de l'Hôtel de Bourgogne. Somme toute, pour le public du temps, pour les acteurs eux-mêmes, point de différence entre la parade foraine et l'art du théâtre ; la différence n'était en réalité qu'une différence de lieu ; pour le répertoire, pour l'exécution, c'était tout un, car on pouvait représenter des œuvres sérieuses à la foire et jouer des farces à l'Hôtel de Bourgogne.

Il s'en fallait de beaucoup encore que le théâtre en France fût devenu un centre littéraire et mondain comme il fut sous Louis XIV, alors que des acteurs bien pourvus et des actrices richement rentées rivalisaient d'élégance avec leur public de marquis, de beaux-esprits et de grandes dames. Sous Henri IV, il n'est qu'un divertissement populaire et les acteurs ne sont que de pauvres hères de bateleurs qui, pour gagner leur vie, doivent faire fond sur leur esprit et leur bonne humeur, et empocher les grossièretés des nobles avec les quelques sous qu'on paye à l'entrée de leur spectacle ; — heureux quand il ne leur faut pas se contenter d'embourser les grossièretés.

Et ce ne fut pas chose rare. Le directeur de troupe, — cela caractérise bien cette situation si humble, — se tenait à la porte du spectacle pour recevoir l'argent : à quoi il était ainsi exposé, c'est ce que montre l'aventure qui arriva à l'acteur italien Battistino.

C'était en 1608, lorsqu'il séjournait à Paris avec sa troupe. Il se tenait à la porte du théâtre et recevait l'argent, quand un gentilhomme qui se croyait fort au-dessus de pareilles misères lui donna une taloche au lieu du prix

réclamé, puis, l'écartant d'une bourrade, entra dans la salle. Battistino cependant le suivit, en se plaignant de cette brutalité et en réclamant le prix qui lui était dû ; sur quoi, le gentilhomme lui dit : « Je t'ai payé avec la monnaie qu'il te faut. » L'Italien, furieux, répliqua : « Puisque c'est ainsi, il faut que vous receviez aussi ce qui vous revient. » Et, là-dessus, il frappa le gentilhomme en plein visage, si bien que son noble sang jaillit de son nez. Le gentilhomme aussitôt mit l'épée à la main ; quelques autres nobles l'imitèrent ; mais, aidé par quelques-uns de ses compatriotes, l'Italien eut la chance de pouvoir se sauver. Peu de jours après, le gentilhomme, accompagné d'une troupe de gens armés, revint à la charge et voulait absolument tuer le pauvre Battistino.

Les Italiens jouissaient alors en France d'une faveur exceptionnelle ; la cour, Marie de Médicis en tête, leur donnait sa protection. A les voir traiter comme fut Battistino, on ne peut douter que leurs collègues français, peu considérés, auraient dû en pareil cas recevoir les bourrades et remercier de l'honneur qu'on leur faisait.

Comme il est naturel, leurs mœurs étaient en harmonie avec leur condition. « C'étaient presque tous des filous, dit un auteur contemporain bien renseigné sur les choses du théâtre, et leurs femmes vivaient dans la plus grande licence du monde ; c'étaient des femmes communes et même aux comédiens de la troupe dont elles n'étaient pas[1]. »

Voilà un jugement bien dur, et sans doute exagéré ; mais, sur le second point, cette opinion défavorable semble avoir été généralement adoptée, puisque les comédiens, à plusieurs reprises, protestèrent contre elle. Dans la *Comé-*

1. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, t. VII, p. 170.

die des Comédiens par Scudéry, voici comment Mᵉˡˡᵉ Beausoleil parle des protecteurs importuns qui encombrent les coulisses : « Ils pensent que la farce est l'image de notre vie, et que nous ne faisons que représenter ce que nous pratiquons en effet ; ils croient que la femme d'un de nous autres l'est indubitablement de toute la troupe, et s'imaginant que nous sommes un bien commun comme le soleil ou les éléments, il ne s'en trouve pas un seul qui ne croie avoir le droit de nous faire souffrir l'importunité de ses demandes [1]. »

Bien qu'en cette affaire il y ait eu de la médisance, c'est rarement pour leur vertu que l'on peut faire l'éloge des comédiennes françaises de ce temps-là ; en tout cas il est certain qu'à cette époque il n'y avait qu'un seul vestiaire pour les hommes et les femmes, que les spectateurs étaient admis à y faire des visites, disposition qui n'indiquait pas et ne favorisait pas non plus des mœurs bien sévères.

Mais, à cet égard, comme à plusieurs autres, le temps amena des améliorations, encore qu'elles aient été lentes. Le règne d'Henri IV fut profitable au théâtre en ce sens que le pays, dans le calme, eut le loisir et prit le goût de se donner aux plaisirs. De ces plaisirs, le roi Vert-Galant, si populaire, ne faisait point fi, mais il ne dépensait pas son argent pour les comédiens, et Valleran Lecomte avait beau décorer sa troupe du titre de « Comédiens du Roi », sa bourse n'en était pas mieux garnie. Les choses se passaient selon le mot que dit un gentilhomme dans la pièce citée plus haut ; comme il lisait l'affiche de l'Hôtel de Bourgogne : « Les Comédiens du Roi ! dit-il, oh ! cela s'entend

1. Scudéry, *Comédie des Comédiens*, I, 3.

sans le dire. Cette qualité et celle de gentilhomme de la Chambre sont à bon marché maintenant ; mais aussi les gages n'en sont pas grands [1] ».

Il y eut alors une lutte continuelle entre les Confrères de la Passion, propriétaires du théâtre, et les acteurs de Paris. Ceux-ci formèrent le dessein de se libérer de toute redevance ; ils crurent, semble-t-il, que, pour avoir joué si longtemps sur le théâtre des Confrères, ils en avaient fait, par prescription acquisitive, leur propriété et partant qu'ils n'avaient plus à en payer la location. Ils adressèrent en ce sens supplique sur supplique ; mais le Parlement se refusa à entrer dans ces vues qui, à n'en pas douter, n'avaient rien de juridique et les Confrères continuèrent à toucher leurs loyers.

Dans la troupe de Valleran Lecomte il se produisit aussi des divisions intestines. En 1607, un chef d'emploi, Mathieu Le Febvre, connu sous le nom de Laporte, avec sa femme, Marie Venier ou Vernier, la première actrice française qui eut de la réputation sous le nom de M^elle^ Laporte, se sépara de la troupe royale et alla chercher fortune ailleurs, en province, selon l'apparence, mais on ne peut l'affirmer positivement. Une couple d'années plus tard, il eut la bonne fortune d'être autorisé à jouer dans une maison dite *Hôtel d'Argent*, voisine de la vieille place de Grève, aujourd'hui place de l'Hôtel-de-Ville [2]. Mais il fut astreint à payer aux

1. *Comédie des Comédiens*, I, 5.

2. Et non pas dans le quartier du Marais. L'Hôtel d'Argent et le Théâtre du Marais ne sont pas un seul et même théâtre, comme tous les anciens historiens du théâtre l'avaient cru. C'est le professeur Rigal qui, le premier, dans l'ouvrage déjà cité plusieurs fois, a éclairci de façon très nette et très décisive cette question restée obscure jusqu'alors et qui a démontré que le théâtre du Marais, que les ouvrages anciens faisaient entrer dans l'histoire en 1600, n'a commencé à exister que bien plus tard.

Confrères une redevance quotidienne de 60 sous et, s'il eut le dessein d'élever un théâtre permanent pour faire concurrence à l'Hôtel de Bourgogne, cette entreprise ne réussit pas, car l'année suivante, la famille Laporte et sa troupe abandonnent l'Hôtel d'Argent ; les Confrères gardent la possession paisible de leur privilège.

Durant quelques années les rapports entre la troupe royale et les Confrères paraissent avoir été assez pacifiques. C'est alors que le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne conquiert la faveur publique et qu'il devient, aux yeux des Parisiens, une institution qui fait partie de la physionomie de la ville. Mais les différends judiciaires ne tardent pas à se rallumer et, en 1622, la tension devient telle qu'elle finit par une rupture. Les Comédiens du Roi quittent l'Hôtel de Bourgogne et, peu après, s'en vont de Paris ; les Confrères essaient d'une autre troupe, mais sans succès ; celle-là aussi gagne la province et, pendant un an et plus, Paris se trouve complètement privé de spectacle.

« Tout divertissement nous manque :
Tabarin ne va plus en banque,
L'Hôtel de Bourgogne est désert,

écrit un chroniqueur, pendant l'année 1622.

Des Italiens, sous la conduite de Giambattista Andreini [1], vinrent enfin consoler la population parisienne ; mais c'est seulement en 1625 qu'une troupe française joua de nouveau à l'Hôtel de Bourgogne. Encore n'est-ce pas l'ancienne troupe royale, toujours en querelle avec les Confrères, mais une troupe nouvelle qui s'intitule « Comédiens du prince d'Orange », est dirigée par l'acteur Lenoir et qui a

1. Cf. *Le Théâtre au Moyen Age*, p. 274 et suiv.

Fig. 5. — Michau Boniface Alizon Philippin

D'après Huret. Gravure de Mariette (Bibl. Nat., Estampes).

Mondory (Guillaume Desgilberts) pour premier sujet. Cette troupe, à ce qu'il semble, était en état de rivaliser avec les Comédiens du Roi; ceux-ci, en tout cas, s'inquiétèrent, cherchèrent à créer autant que possible des embarras à leurs remplaçants, à ce point que les magistrats durent

Fig. 6. — Jodelet, d'après Huret.
(Bibl. Nat., Estampes.)

intervenir pour leur défendre de gêner la troupe du prince d'Orange et de jouer à proximité de l'Hôtel de Bourgogne.

La nouvelle troupe, outre son premier sujet, Mondory, comptait quelques comiques qui devinrent populaires : Jacquemin Jadot (au théâtre on l'appelait La France et Michau), bonne doublure de Gaultier Garguille, Alizon, qui tenait les rôles comiques de femmes et, en première ligne, Jode-

let (Julien Geoffrin), qui jouait les rôles de valets madrés et qui, avec sa diction nasillarde, se fit une popularité énorme.

Pour la première fois, après un long temps, il peut être question d'une véritable concurrence faite à la troupe du Roi et l'on voit apparaître la possibilité de créer un autre théâtre permanent à Paris. Cette possibilité ne tarda pas à devenir un fait accompli.

En 1628 expira le contrat passé entre les Confrères et la troupe du prince d'Orange ; aussitôt les Comédiens du Roi revinrent en hâte à leur ancien théâtre où ils s'établirent paisiblement pour de longues années.

Cependant, la troupe du prince d'Orange avait trop bien gagné la faveur de Paris pour y renoncer si brusquement. Comme, en prenant congé des Confrères, elle restait avec eux en termes amicaux, elle commenca à donner, à ses risques et périls, des représentations au jeu de paume Berthault (rue Berthault, anciennement rue des Anglais, non loin de la porte Saint-Martin).

La troupe eut la chance exceptionnelle de faire ses débuts avec une pièce nouvelle d'un auteur nouveau, qui obtint un succès extraordinaire. Dans ses voyages en province, la troupe avait passé par Rouen et Mondory y avait fait la connaissance du jeune Pierre Corneille qui lui avait donné sa comédie de *Mélite* pour qu'il la représentât. Quand sa troupe — dont Lenoir était officiellement le directeur — dut faire ses nouveaux débuts à Paris, Mondory tenta la fortune avec cette œuvre d'un novice et cette représentation marque, en vérité, un tournant de l'histoire du théâtre.

Mélite fut une surprise pour le public parisien, mais une

surprise singulièrement calme et d'une espèce inusitée. Personne ne connaissait l'auteur et il ne fut point fait de réclame pour la pièce : « Quand je considère, dit Corneille lui-même, le peu de bruit qu'elle fit à son arrivée à Paris, venant d'un homme tellement inconnu qu'il était avantageux d'en taire le nom ; quand je me souviens, dis-je, que ses trois premières représentations ensemble n'eurent point tant d'affluence que la moindre de celles qui les suivirent dans le même hiver ! »

Le fait est que *Mélite* n'avait rien du comique plaisant auquel on était habitué. Plus de types de la farce traditionnelle, plus de valets bouffons, plus de Gaultier Garguille ni de Gros Guillaume, et le public fut ainsi désorienté au début ; mais bientôt l'approbation des habiles se fit jour parmi la foule et la pièce eut une vogue énorme. « Le succès de cette pièce, ajoute Corneille, fut surprenant. Il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui était en possession de s'y voir l'unique. »

La *Mélite* de Corneille est représentée en 1629 et, à partir de cette date, la troupe de Lenoir ou de Mondory ne quitte plus Paris, bien qu'elle y change une fois ou deux de domicile. En 1632 nous voyons qu'elle joue au jeu de paume Fontaine, rue Michel-le-Comte, et aussi dans le quartier Saint-Martin ; mais elle en est délogée par les habitants qui se plaignent que le mouvement du théâtre cause trop de perturbation dans ces rues étroites et mal commodes. Enfin, deux ans plus tard, elle s'établit au jeu de paume du Marais, rue Vieille-du-Temple, entre la rue de la Perle et la rue des Coutures-Saint-Gervais. Le théâtre prit le nom de ce jeu de paume et on l'appela Théâtre du Marais.

CHAPITRE II

Deux écoles de comédiens : Bellerose et Mondory. — Première représentation du *Cid*. — Richelieu et le théâtre. — *Mirame* sur la scène du Cardinal.

Paris avait donc, en 1634, deux théâtres permanents, l'Hôtel de Bourgogne et le Marais, chacun avec sa troupe permanente, les Comédiens du Roi qui, sous Louis XIII, eurent vraiment la protection et l'assistance royales, et la troupe du Marais, dont la direction était insensiblement passée entre les mains de son premier sujet, Mondory, qui avait un mérite éminent comme directeur et comme acteur.

La direction de la troupe royale ne continua pas à rester entre les mains de Valleran Lecomte. Vers 1630 était venu un homme nouveau, nommé Pierre le Messier et surnommé Bellerose. Jusqu'alors, à l'Hôtel de Bourgogne, on avait excellé dans les vieilles farces grossières et dans les pièces populaires d'Alexandre Hardy ; mais le goût du temps commençait à demander des aliments plus délicats ; la cour, et le public à sa suite, voulait un style plus élégant, une diction plus soignée et Bellerose, d'après les quelques rares renseignements que nous avons sur lui, semble avoir été précisément l'homme du jour. Bien fait, non dépourvu de quelque affectation et de quelque fadeur, mais impertinent et de fière mine, il devint l'amoureux, le héros élégant que

souhaitait le public et qui séduisait les femmes ordinaires [1]. Ce n'est pas pour rien que son nom reste attaché au principal rôle du *Menteur* de Corneille, car, dans ce rôle, tous ses défauts ont dû tourner à son avantage. Mais du reste ce fut surtout dans les rôles tragiques que, par la mignardise de son jeu, il gagna sa réputation et la situation qu'il prit ainsi dans la troupe, jointe à son talent de parole, fit de lui un directeur tout indiqué.

Le directeur du théâtre du Marais était, au point de vue artistique, comme son antithèse, et, sans aucun doute, ces deux acteurs de personnalité si différente donnèrent leur marque à chacune des deux troupes, au moins dans la tragédie. Car Mondory, lui aussi, était tragédien, mais emporté et rude autant que Bellerose était affecté et doucereux.

Il paraît avoir élevé le niveau du théâtre du Marais par la singulière énergie qu'il déploya durant toute sa carrière. Bien qu'il fût tenu en haute estime par le cardinal de Richelieu, qui protégea sa troupe, il lui fallut lutter contre de grandes difficultés. Le roi, qui, dans les affaires sérieuses devait plier devant le cardinal, prenait parfois sa revanche en taquinant son rude maître pour les bagatelles. C'est ainsi que, connaissant la prédilection de Richelieu pour la troupe de Mondory, il s'avisa un beau jour d'ordonner à six des meilleurs acteurs de cette troupe de passer dans la troupe royale.

Mondory perdait par là Lenoir et sa femme, Jodelet et son frère L'Espy, Jacquemin Jadot et Alizon. Cela se pas-

1. Évidemment il ne fut pas aussi séduisant pour toutes les femmes, car le cardinal de Retz conte, dans ses Mémoires, que Mme de Montbazon ne pouvait pas prendre sur soi d'aimer La Rochefoucauld, parce qu'il ressemblait à Bellerose qui, à son goût, était trop fade. — *Mém. du card. de Retz*, éd. des *Gr. Ecriv.*, II, 485.

sait peu avant que la troupe n'allât s'installer au Marais. Mondory pourtant ne perdit pas courage. Il fit de nouveaux engagements, entre autres le couple Baron, le père et la mère de ce Michel Baron, plus tard si fameux, et bientôt sa troupe devint meilleure que la troupe rivale « car lui seul il valait mieux que tout le reste » [1].

Pierre Corneille fut pour le théâtre de Mondory un appui puissant. A Mondory, Corneille devait d'avoir pu se faire connaître ; il lui était reconnaissant du succès qu'il avait assuré à sa *Mélite*. Aussi lui confia-t-il ses œuvres nouvelles. Et certes, à cette heure, il n'eût pu trouver personne qui fût capable de comprendre son génie bouillonnant et en pleine fermentation aussi bien que cet acteur vigoureux, fougueux et un peu déclamatoire.

Pendant la direction de Mondory, nous voyons se produire une série de pièces de Corneille : *la Veuve*, *la Galerie du Palais*, *la Place royale*, qui eurent toutes du succès, grâce à la nouveauté de la forme et à l'originalité du sujet ; puis *Médée*, qui ne reçut qu'un accueil un peu froid ; plus tard (1636), l'*Illusion comique* [2], dont la réus-

1. Tallemant des Réaux, *Historiettes*.

2. M. E. Rigal (*Théâtre français avant la période classique*) prétend établir que l'*Illusion comique* de Corneille fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne, et cela d'original. Pour une fois, il m'est impossible de suivre l'avis de cet auteur excellent. Il fonde son opinion, contraire à celle des historiens antérieurs du théâtre, sur un mémoire de Mahelot, maître machiniste à l'Hôtel de Bourgogne, qui tint un registre des décors, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris. Dans ce registre on ne voit pas que l'*Illusion comique* ait été représentée, mais bien une autre pièce nommée *la Mélite*, comme la première pièce de Corneille, et qu'une addition manuscrite postérieure attribue, en effet, à ce poète. La description des décors ne se rapporte pas à *Mélite* ; avec de la bonne volonté elle *peut* convenir à l'*Illusion*, et un directeur du Théâtre-Français, en ces dernières années, Émile Perrin, a déclaré qu'elle *devait* lui convenir. Il y a, je crois, plus d'apparence — tant qu'on n'aura pas de preuves décisives du contraire — que Corneille, comme on l'a pensé jusqu'ici, donna cette pièce, comme les

site fut brillante, grâce surtout au rôle plaisant de Matamore, probablement écrit pour l'acteur Bellemore, qui tenait l'emploi des capitans et que Mondory avait engagé ;

Fig. 7. — Le capitaine Matamore, d'après Huret.
Gravure de Mariette (Bibl. Nat., Estampes).

cette pièce se maintint trente années sur la scène, à ce que rapporte Corneille lui-même. En dernier lieu, à la fin de

autres, au Marais, tant que Mondory y joua. D'autant plus qu'à ce théâtre le capitan s'appelait alors *Matamore*, comme le personnage principal de la comédie de Corneille, tandis que le capitan de l'Hôtel de Bourgogne se nommait Fracasse. Tallemant des Réaux dit de Mondory : « Ce fut lui qui fit venir Bellemore, dit *le capitan Matamore*, bon acteur. Il quitta le théâtre parce que Desmarets lui donna, à la chaude, un coup de canne derrière le théâtre de l'Hôtel Richelieu. Il se fit ensuite commissaire de l'artillerie et y fut tué. Il n'osa se venger de Desmarets, à cause du cardinal qui ne lui eût pas pardonné. »

cette même année, parut *le Cid* dont la représentation fut l'événement capital de l'histoire du théâtre pendant cette période.

Mondory lui-même, dans un billet écrit peu de temps après cette représentation, donne une vivante image du succès que ce chef-d'œuvre remporta sur son théâtre : « Il est si beau, dit-il, qu'il a donné de l'amour aux dames les plus continentes dont la passion a même plusieurs fois éclaté au théâtre public. On a vu seoir en corps aux bancs de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la chambre dorée et sur le siège des fleurs de lys. La foule a été si grande à nos portes que les recoins du théâtre, qui servaient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus, et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevaliers de l'ordre. »

Plus significative encore est la jalousie que l'énorme succès de cette pièce originale et forte donna aux autres auteurs dramatiques. Naturellement, les petits esprits trouvèrent qu'elle n'était pas « littéraire », comme on dit dans notre jargon moderne; que ce fût un grand succès, on avait le chagrin de ne pouvoir le contester ; mais ce succés, disait-on, était dû à la perfection des interprètes et l'œuvre ne pouvait absolument pas soutenir l'épreuve de la lecture. Un bon confrère, dont le nom n'est plus connu que des historiens de la littérature et du théâtre, représenta à Corneille que, s'il voulait faire imprimer *le Cid*, il lui faudrait trouver le moyen de faire reproduire aussi par l'impression la mimique des acteurs, leur accent, leur belle mine et l'éclat de leurs costumes. Un autre écrit : « Souvenez-vous que... l'adresse et la beauté des acteurs, tant à la bien représenter qu'à la faire valoir par d'autres inven-

tions étrangères, que le sieur de Mondory n'entend guère moins bien que son métier, ont été les plus riches ornements du *Cid* et les premières causes de sa fausse réputation. »

Bref, les petits poètes enrageaient et le public était dans l'enthousiasme ; fureur des poéteraux, enthousiasme du public servirent à la fois à augmenter la réputation du théâtre et des acteurs : les poètes portaient aux nues les comédiens pour rabaisser Corneille d'autant, et le public leur faisait la part qui leur revenait pour l'impression saisissante que l'interprétation produisait sur lui.

Il n'est pas aisé de dire quelle place la troupe du Marais aurait pu prendre dans l'histoire du Théâtre français ; grâce à l'énergie de Mondory, au concours de Corneille, à la protection de Richelieu, peut-être aurait-elle acquis une importance analogue à celle que la troupe de Molière eut plus tard ; mais peu après le succès du *Cid*, il advint à a jeune compagnie un accident qui lui enleva sa force principale et son véritable ressort.

Il est manifeste que Mondory, pendant les quelques années où il joua à Paris avec sa troupe, fit des efforts considérables et dépensa un énorme labeur pour conquérir à son théâtre l'estime et l'admiration des Parisiens. Les pièces de Corneille ne furent naturellement pas les seules qu'il représenta. Par exemple, au commencement de 1636, il avait obtenu un grand succès avec la *Marianne* de Tristan, où il joua le rôle d'Hérode avec cet irrésistible emportement, qui était sa qualité maîtresse et qui portait au plus haut point l'enthousiasme du public.

Mais l'excès de fatigue que lui imposait sa double besogne de directeur et d'acteur avait probablement miné sa consti-

tution, car un jour où il se livrait à toute sa fougue dans ce rôle d'Hérode, les forces vinrent à lui manquer, et, frappé d'une attaque d'apoplexie, il eut la langue paralysée. Après quelques mois de repos, il semble qu'il s'était assez bien rétabli; en tout cas, il se crut assez fort pour paraître dans une grande représentation que Richelieu donna dans son palais le 22 février 1637 et où était invité, avec la maison du Roi, un groupe brillant de princes et de nobles. On jouait une nouvelle pièce, *l'Aveugle de Smyrne*, composée sur l'invitation de Richelieu par une société de cinq poètes; et il est vraisemblable que le cardinal s'était flatté que cette représentation éclipserait *le Cid* dont le succès éclatant blessait les yeux du vaniteux homme d'État. La pièce devait être jouée par des acteurs choisis dans les deux troupes parisiennes, et le cardinal tenait à y voir Mondory, son comédien préféré.

Celui-ci déféra donc au désir de son protecteur, mais ses moyens ne secondèrent pas sa bonne volonté. Il ne put aller plus loin que le second acte ; il eut une nouvelle attaque et il ne remonta plus jamais sur les planches, bien qu'il ait vécu jusqu'en 1651.

Nous devons dire que Richelieu ne laissa pas son favori dans l'embarras : sans délai, il lui alloua une pension de 2.000 francs, exemple qui fut suivi par plusieurs autres grands seigneurs, si bien que Mondory put jouir jusqu'à sa mort d'un revenu annuel de 8 à 10.000 francs qui représentaient le quintuple de la valeur actuelle de cette somme.

Mais, en perdant Mondory, le Théâtre du Marais perdit du même coup la faveur qu'il s'était acquise en quelques années. Quelle fut la valeur de cet acteur, c'est ce que montre l'irrémédiable décadence de son théâtre du jour où

le travail lui devint impossible. Pendant que, sous sa direction, le Théâtre du Marais avait été la scène où se concentrait l'intérêt de la ville, où débutaient Tristan l'Hermitte et Pierre Corneille et où ils remportaient leurs éclatantes victoires, après lui il tomba dans une fâcheuse atonie et dans l'obscurité : c'est l'Hôtel de Bourgogne qui entre alors en ligne.

Probablement peu de temps après la maladie de Mondory, trois des meilleurs acteurs du Marais passèrent à la troupe du Roi : Baron l'ancien, très bon dans la tragédie, où il jouait les rois, et dans la comédie où il avait pour spécialité les rôles de paysans, puis le couple de Villiers. De Villiers, acteur recommandable, — son nom de farceur était Philippin — avait de plus quelque mérite comme auteur et sa femme s'était fait apprécier comme partenaire de Mondory. Quant aux rôles de Mondory et à sa fonction d' « orateur », fonction importante qui consistait à faire les communications au public, tout cela était échu à d'Orgemont, qui mourut bientôt, et qui fut remplacé par l'excellent Floridor ; et, en cet acteur, le Théâtre du Marais aurait pu trouver de quoi remplacer avantageusement son ancienne étoile, car, en vérité, Floridor était supérieur à Mondory ; mais il se fatigua bientôt de jouer avec les piètres comédiens qu'étaient ses camarades et il les quitta pour l'Hôtel de Bourgogne. En un mot, les rats abandonnaient la barque qui faisait eau, et peu après, le Théâtre du Marais, au dire de Tallemant, n'avait plus un seul bon acteur ni une seule bonne actrice [1].

Ajoutons que ce théâtre était dans un quartier éloigné, dans un recoin de Pâris, dans cette rue Vieille-du-Temple,

1. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, VII, 178.

étroite et sale, toutes choses qui naturellement ne contribuaient pas à attirer le public, surtout en hiver, comme le remarque Chappuzeau, et à une époque où l'on n'avait pas encore pris de dispositions pour tenir les rues éclairées jusqu'à minuit et pour les débarrasser de la boue et des filous[1].

Tant que Mondory tint bon, l'on oublia la longueur du chemin, la malpropreté, l'étroitesse, les périls des rues pour aller le voir en scène, pour voir aussi les pièces nouvelles qu'il montait. Mais, après sa retraite, on s'avisa que ce quartier était bien lointain et bien morne. Mondory disparu, Richelieu cessa de protéger sa compagnie, Corneille porta ses œuvres à l'Hôtel de Bourgogne, et le Théâtre du Marais se mit à reprendre les vieilles farces populaires qui n'avaient plus cours près du beau monde et que Molière devait faire revivre et remettre en honneur.

L'Hôtel de Bourgogne, au contraire, se consacra à la tragédie. Les trois vieux farceurs, Gros Guillaume, Gaultier Garguille et Turlupin étaient morts[2] ; ils avaient bien eu des imitateurs, comme nous l'avons déjà dit, mais ceux-ci ne gagnèrent pas la faveur générale comme les originaux. Pour le gros public il fallait maintenir des farces au répertoire ; mais le goût des spectateurs qui donnaient le ton était tourné aux ouvrages élevés et à la tragédie ; aussi l'Hôtel de Bourgogne fit-il sa spécialité de cette dernière forme de l'art dramatique et tâcha-t-il, durant toute cette période, d'établir sa supériorité comme scène tragique dans l'opinion du public.

Naturellement le personnel se forma en ne perdant pas

1. Chappuzeau, *Le Théâtre français*, L. III, chap. xxxvi.
2. Gros Guillaume en 1634, Gaultier en 1633 et Turlupin en 1637.

de vue cet objet, et toute une école de tragédiens se constitua avec Bellerose pour modèle, école où dominaient la recherche et l'affectation, mais qui était au goût du jour et

Fig. 8. — Montfleury, d'après Chauveau.
(Bibl. Nat., Estampes.)

dont les suppôts se firent de belles réputations. De Bellerose, qui fut, pour ainsi dire, le créateur de cette manière doucereuse, le malicieux Tallemant[1] a dit : « Bellerose était un comédien fardé, qui regardait où il jetterait son chapeau

1. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, VII, 175.

de peur de gâter ses plumes ; ce n'est pas qu'il ne fît bien certains récits et certaines choses tendres, mais il n'entendait point ce qu'il disait. »

Vers 1637, on engagea un acteur de province, Montfleury, qui, pendant plusieurs années, remplit l'Hôtel de Bourgogne de sa personne bouffie et de sa déclamation plus bouffie encore ; il horripilait certaines gens comme Molière et Cyrano de Bergerac, mais il faisait l'admiration du public moins judicieux et le bonheur des poètes de la troupe. Personne, en effet, ne savait comme lui faire éclater les transports et les applaudissements — ce que Molière appelait le « brouhaha » — quand, à la fin des scènes, sans se préoccuper du sens, il lançait les derniers vers d'une voix tonnante qui ébranlait tout le théâtre. Nous aurons plus loin l'occasion de dire comment Molière jugeait l'art de Montfleury ; quant à Cyrano, il exécra Montfleury de tout son cœur, comme on le sait de reste. « Ce maraud, disait Cyrano, parce qu'il est si gros qu'on ne le peut bâtonner tout entier en un jour, se persuade qu'il a de l'importance. » On sait aussi qu'un jour où ils s'étaient tous deux pris de querelle, Cyrano enjoignit à Montfleury de ne plus paraître d'un mois sur le théâtre, s'il ne voulait avoir affaire à lui, Cyrano. Deux jours après, Montfleury n'en jouait pas moins ; mais Cyrano, qui était dans la salle, lui cria du parterre de quitter les planches sur-le-champ — et Montfleury obéit [1].

C'est Bellerose et Montfleury qui marquèrent l'Hôtel de Bourgogne à leur empreinte, et qui, dans une certaine mesure et en dépit de leurs travers, tirèrent ce théâtre de l'at-

1. C'est cette anecdote vraie que Rostand a mise en scène au début de sa fameuse pièce.

mosphère grossière où l'avaient tenu les anciens farceurs, pour le porter dans une région plus élevée, sinon tout à fait pure. Alors aussi il devint évident pour les contemporains que le théâtre commençait à prendre de l'importance dans la vie nationale. Le naïf historien du théâtre au XVII^e^ siècle,

Fig. 9. — Une scène de Comédie.

D'après une estampe représentant les *Agréables divertissements de la Cour*. Œuvre de F. Chauveau (Bibl. Nat., Estampes).

Chappuzeau, qui, d'ailleurs, ne nous donne pas une idée des particularités intéressant les comédiens, écrit ce qui suit : « Ils (les acteurs) commencèrent à prendre de la réputation sous le règne de Louis XIII, quand le grand cardinal de Richelieu, ce protecteur des Muses, témoigna qu'il aimait la comédie, et quand Pierre Corneille faisait débiter

ses vers pompeux et passionnés par des hommes tels que Montfleury et Bellerose, qui furent des acteurs accomplis. [1] »

A la même génération et à la même école appartiennent M. et M^lle^ Beauchâteau, que Molière ne vit pas d'un bon œil, mais qui furent très loués par les hommes de lettres et gazetiers contemporains. Voici ce que l'on disait du « séduisant » Beauchâteau (François Châtelet de son vrai nom), auquel ne pouvait résister aucune femme :

> C'est en vain que Moliers (*sic*) tâche à jouer son rôle,
> Il irait longtemps à l'école
> Avant que d'égaler un tel original.

Ces vers, écrits après la mort de Beauchâteau, sont une allusion au passage de l'*Impromptu de Versailles* où Molière avait parodié sa manière. Il n'épargna pas non plus M^lle^ Beauchâteau. Dans la même pièce de circonstance, voici ce que qu'il dit du jeu de cette actrice : « Voyez-vous comme cela est naturel et passionné. Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions. » Elle jouait les princesses dans les tragédies et les amoureuses dans les comédies, et lui les deuxièmes rôles de tragédie et de comédie. Le mari et la femme furent pendant plusieurs années des colonnes de l'Hôtel de Bourgogne et, avec leur jeu affecté, ne laissèrent pas de se faire un cercle d'admirateurs.

Pour jouer les œuvres élevées on avait aussi Lenoir et sa femme qui venaient de la troupe de Mondory; mais l'on n'entend plus parler d'eux après leur passage à l'Hôtel de Bourgogne. Probablement ils adoptèrent la nouvelle décla-

1. Chappuzeau, *Le Théâtre français*, L. III, chap. xxxi.

mation tragique et disparurent dans l'oubli. Parmi les autres actrices, les plus remarquables furent Mlle Bellerose [1], Mlle Beaupré et Mlle Valliot.

Pour ce qui est du personnel spécialement comique de la troupe, les choses n'étaient pas sur un aussi bon pied, surtout après que le meilleur comique, Jodelet, eût quitté « l'Hôtel » pour revenir au Marais, où l'on se consacrait particulièrement à la farce. Il y avait bien, à l'Hôtel, Michau ou Jacquemin Jadot, mais ce n'était qu'un imitateur de l'inimitable Gaultier Garguille ; il y avait aussi le Dr Boniface, une copie du docteur italien Boloardo, Alizon pour les rôles comiques de femmes, Philippin [2] pour les *zanni*, mais aucun d'eux ne paraît avoir eu une forte prise sur le goût du public; leurs confrères tragiques avaient gagné le vent sur eux.

Au contraire, Jodelet devint très populaire au Marais et des auteurs comme Scarron, d'Ouville et Thomas Corneille composèrent pour lui toute une littérature. C'est avec raison que Tallemant écrit : « La farce n'existe plus qu'au Marais, où se trouve Jodelet, et c'est par lui qu'elle y existe. »

En même temps que le théâtre s'élevait au point de vue artistique, sa situation matérielle s'améliorait aussi. Quand il fut de mode pour le beau monde d'aller au théâtre, les comédiens purent augmenter le prix d'entrée, donner plus

1. Femme de Bellerose ; seules les femmes de qualité portaient le titre de Madame, et les actrices étaient toujours appelées Mademoiselle, même quand elles étaient mariées et nobles.

2. Voir dans *Le Théâtre au Moyen Age*, p. 184 et 185, des portraits de ces quatre farceurs (fig. 5 dans le présent volume). Que Philippin et de Villiers sont une seule et même personne, c'était ce qu'alors je n'avais pas réussi à découvrir. C'est aussi, autant que je sache, ce qui n'avait jamais été indiqué par aucun historien français du théâtre.

de soin à leur garde-robe et installer leurs salles de spectacle selon des principes plus modernes qu'ils empruntèrent aux Italiens [1]. Il parut déjà lointain ce temps où les directeurs se tenaient à la porte pour encaisser les rares sous qu'on leur versait. On s'avisa d'engager tout un personnel d'employés — des « officiers », comme on disait, — que l'on chargeait de toute la besogne qui n'était pas proprement artistique, et parmi lesquels figurait le portier, armé de toutes pièces, et dont la tâche assez malaisée consistait à écarter les mauvais payeurs, ce qui n'allait pas toujours sans effusion de sang et ce qui, parfois, coûta même la vie au titulaire de l'emploi.

Tandis que, jusqu'à ce moment, les grands seigneurs de la maison du Roi et les gentilshommes avaient prodigué les promesses, mais ménagé leur argent, sous Louis XIII nous voyons que l'Hôtel de Bourgogne reçut une subvention importante. A partir de 1641 elle fut fixée à 12.000 fr. par an et cette pension, sous Louis XIV, fut maintenue aux comédiens français du Roi. Le Théâtre du Marais, au contraire, ne paraît pas avoir été subventionné; du moins, nous n'avons sur ce point aucun renseignement positif. Il est certain que les auteurs de cette troupe s'intitulent parfois « comédiens entretenus par Sa Majesté » ; mais il y a apparence qu'il fallait se contenter de l'honneur et de la réclame que le nom de « Sa Majesté » pouvait leur faire et se passer des espèces sonnantes : car il en allait alors comme aujourd'hui. C'est la troupe italienne qui fut constamment la mieux partagée : sur la caisse du Roi elle ne touchait pas moins de 15.000 francs par an; de plus sa salle de spectacle ne lui coûta plus rien, quand le roi lui concéda une

1. *Le Théâtre au Moyen Age*, p. 308-340.

salle dans l'aile du Louvre que l'on appelait le Petit-Bourbon.

Si le théâtre en France fit des progrès si prompts et si marqués, si, après avoir vécu de la condition des baladins

Fig. 10. — Louis XIII et Richelieu au « Petit Bourbon ».
D'après une estampe de Van Lochum (Bibl. Nat., Estampes).

nomades dénués de toutes ressources artistiques et matérielles, il parvint au rang d'une institution permanente, indispensable, portant en elle, en tout cas, des germes vivaces de progrès littéraire et artistique, ce développement rapide — comme, au reste, tout le développement de la

France en ce temps-là, — est, à n'en pas douter, essentiellement dû à Richelieu. Pendant les vingt premières années du siècle il ne se passa presque rien de notable dans le monde du théâtre. Bien qu'Henri IV parût être précisément l'homme qu'il fallait pour encourager la scène nationale, il n'en fit rien. La reine Marie de Médicis ne s'intéressait qu'aux Italiens et, tandis qu'ils obtenaient presque tout ce qu'ils désiraient, que l'on engageait pour les amener de leur patrie à Paris des négociations diplomatiques qui étaient conduites avec le même soin qu'une affaire d'État, leurs collègues français marquaient le pas, et il ne venait à l'idée de personne que l'on pût considérer leurs spectacles comme autre chose, comme quelque chose de plus que les exhibitions des escamoteurs et des danseurs de corde. Les premiers acteurs de ce temps, Valleran Lecomte et Laporte, sont toujours désignés dans les actes officiels sous l'appellation de « bateleurs ». Mais, pendant les dix-huit années où Richelieu s'appliqua à faire de la France une monarchie absolue et où il fut lui-même le maître absolu du monarque, cet homme de génie, qui paraît avoir eu temps pour tout, sut mettre le théâtre sur un pied convenable.

On sait que le cardinal s'intéressait aux choses de la littérature et que le drame avait pour lui un attrait singulier. Il aimait à donner des sujets aux auteurs dramatiques, il écrivit lui-même des parties de certaines pièces, et il établit près de lui une sorte d'état-major littéraire qui, composé de cinq poètes [1], devait mettre en œuvre les matériaux qu'il fournissait. Nous avons dit quel vif intérêt il témoigna à Mondory qui, aussi bien, fut le plus remarquable acteur de

1. Les cinq poètes étaient Boisrobert, Corneille, Colletet, de l'Estoile et Rotrou ; parfois Scudéry et Claveret collaborèrent aussi.

ce temps. — Dans son palais — aujourd'hui le Palais-Royal — le cardinal avait un théâtre à lui qui, d'abord relativement modeste, fut, dans les dernières années de la vie de Richelieu, reconstruit avec une extraordinaire magnificence et avec des dépenses considérables « Il témoigna, dit Pellisson dans son *Histoire de l'Académie française*, des tendresses de père pour cette pièce[1] dont la représentation lui coûta deux ou trois cent mille écus. » On comprend qu'il n'épargna rien pour cet objet, quand on sait qu'il voulut pour le plafond huit poutres de chêne de dimensions si colossales que les maîtres charpentiers éclatèrent de rire quand on leur en donna la mesure. On trouva cependant les chênes qu'il fallait dans la forêt royale de Moulins ; on les débita sur place, et le prix du transport pour chacun d'eux s'éleva à 8.000 francs.

De tout cela il ne faut pas conclure que le théâtre de l'Hôtel de Richelieu fût très vaste : en aucune façon. A l'origine, il ne pouvait contenir plus de 600 personnes ; sans doute il fut agrandi dans la suite, mais il conserva pourtant des proportions moyennes, sensiblement inférieures à celles du Théâtre du Marais. En revanche, la scène fut disposée suivant les derniers progrès de l'art du machiniste, et la salle fut aménagée avec beaucoup d'élégance et pour la plus grande commodité des spectateurs. On peut dire que ce fut, en France, la première salle de spectacle qui se rapprochât de l'idée que, nous autres modernes, nous nous faisons d'un théâtre.

Cette salle était un long parallélogramme ; à une extrémité, la scène ; vers l'autre extrémité s'élevait, en pente

1. *Mirame*. Voir ci-dessous.

douce, le parterre formant un amphithéâtre de 27 degrés de pierre, larges et bas, et sur lesquels étaient disposés des sièges de bois. Ces degrés n'allaient pas rejoindre les côtés de la salle en décrivant une courbe, mais ils en occupaient toute la largeur, suivant une ligne droite ; au fond, était ménagé une sorte de portique avec trois grandes arcades. Sur les parois latérales couraient deux balcons dorés qui, du portique, se prolongeaient presque jusqu'à l'avant-scène. La scène elle-même n'occupait pas toute la largeur de la salle ; elle formait un arc surbaissé porté par deux piliers en maçonnerie dont le côté extérieur — celui qui faisait face au public — était décoré de pilastres coniques, tandis que sur chacun de leurs côtés intérieurs étaient disposées deux niches avec des statues allégoriques.

La scène communiquait avec la salle par six degrés ; à la clef de l'arc étaient placées les armes de Richelieu [1].

Tout ce que l'art de la machinerie avait alors produit fut naturellement mis en œuvre sur cette scène modèle, qui ne devait guère être en retard sur les meilleures scènes italiennes pour ce qui regarde les trucs féeriques, les « vols », les dragons ailés, les Dieux portés sur les nuages, etc. Le théâtre de Richelieu préluda ainsi à une ère nouvelle de l'histoire du drame français en éveillant le goût pour les pièces à machines, pour les drames à spectacle, pour les féeries. Cette scène ne devint pas d'ailleurs le lieu d'élection de ce genre — elle était réservée à des destinées plus hautes — et ce fut le Théâtre du Marais qui, après avoir longtemps et péniblement lutté pour conquérir la faveur du public, se consacra à cette spécialité nouvelle ;

1. Le théâtre particulier du roi au Petit-Bourbon était organisé d'une façon tout à fait analogue, du moins en ce qui concerne la scène, mais non pour la place des spectateurs.

sa vaste salle y était bien appropriée et il put ainsi, pour un temps, rétablir ses affaires sur un bon pied.

Le théâtre de Richelieu fut solennellement inauguré le 14 janvier 1641 par une pièce de gala, intitulée *Mirame* ;

Fig. 11. — La scène du théâtre Richelieu au 3e acte de *Mirame*.
D'après della Bella (Bibl. Nat., Estampes).

elle était produite sous le nom de Desmarets, et Richelieu l'avait écrite en partie pour cette circonstance. Le public, invité par le cardinal lui-même, était naturellement aussi trié que possible, choisi d'après le rang, la considération, et en tenant compte strictement des convenances. Tout le monde désirait voir ce nouveau et magnifique théâtre et ses machines ingénieuses ; on disait qu'on aurait le spectacle d'un coucher de soleil, d'un lever de lune, sans compter qu'on verrait la mer dans le lointain avec des

bateaux qui la sillonnaient. Mais il fut très malaisé d'obtenir l'entrée. La rigueur fut telle que l'abbé de Boisrobert qui, pourtant, tenait de près au Cardinal, fut envoyé en exil parce qu'il avait introduit deux dames de renom suspect. Le Roi et la Reine prirent place dans une loge voisine de la scène et Richelieu suivit la représentation avec une attention passionnée. D'après une relation du temps, il était ravi quand on applaudissait, il se levait et se penchait à mi-corps hors de sa loge, pour se montrer à l'assistance, parfois il faisait signe au public de se taire pour appeler son attention sur un beau passage.

La pièce n'était ni pire ni meilleure que la plupart des œuvres sérieuses de ce temps ; mais, malgré tous les efforts déployés pour qu'elle parût un événement éclatant, elle ne réussit pas tout à fait, et l'approbation polie qui accueillit *Mirame* ne pouvait soutenir la comparaison avec le succès retentissant qu'avaient obtenu sur les théâtres ordinaires les pièces de Corneille et de quelques autres. Richelieu s'en aperçut bien et en conçut du dépit. Desmarets, adroit flatteur, mit tout sur le compte des acteurs qui, disait-il, étaient ivres et ne savaient pas leurs rôles. Mais nous avons le témoignage d'autres spectateurs qui s'inscrivent en faux contre cette imputation. En particulier, l'abbé de Marolles voit la faiblesse de la pièce dans ce qui aurait dû précisément causer son succès : le spectacle, les « machines », comme on disait alors ; tout cela, d'après le judicieux abbé, avait détourné l'attention de l'action et des vers, qui étaient à son gré l'essentiel [1].

1. « Le reste n'est qu'un embarras inutile, qui donne même de faux jours et qui fait paraître les personnages des géants, à cause des éloignements excessifs de la perspective, dont il faut que les espèces soient merveilleusement petites dans la proportion, pour tromper la vue. »

Dans *Mirame* il n'y avait pourtant qu'un décor fixe, une colonnade avec terrasse et vue sur la mer. On peut imaginer combien était simple le spectacle que les théâtres publics offraient à leur clientèle, alors que cette mise en scène, si somptueuse d'ailleurs qu'elle pût être, suffisait à distraire l'attention des spectateurs.

Aux représentations de *Mirame* qui suivirent on ajouta le « Ballet du Rhinocéros » ; on y prit plus de plaisir qu'aux vers du cardinal ; mais ce fut seulement plus tard que son théâtre se fit une place importante dans l'histoire de l'art dramatique. Richelieu n'eut plus l'occasion de renouveler ses expériences de dramaturge et de metteur en scène. Il mourut l'année suivante et légua au Roi, par son testament, son palais, son théâtre avec tout ce qui s'y trouvait.

Comment ce théâtre devint la scène la plus illustre de la plus glorieuse période qui soit dans l'histoire du théâtre français, c'est ce que nous ferons voir dans la suite.

CHAPITRE III

Premiers pas de Molière dans la carrière dramatique. — La famille Béjart et l' « Illustre Théâtre » — La famille de Molière ; ses études. — Lutte pour conquérir Paris. — Mésaventures de la petite troupe. — Molière et les Béjart partent pour la province.

Le 30 juin 1643, une petite société, en partie composée de jeunes gens qui jusque-là avaient joué en amateurs et qui s'intitulaient les Enfants de famille, conclut un contrat pour fortifier son union : ainsi fut fondée une nouvelle troupe qui prit le titre pompeux d'Illustre Théâtre. Les associés, qui la composaient, étaient au nombre de dix, et voici leurs noms dans l'ordre où ils figurent dans l'acte :

Denis Beys
Germain Clérin
J.-B. Poquelin
Joseph Béjart
Nicolas Bonenfant
Georges Pinel
Madeleine Béjart
Madeleine Malingre
Catherine Desurlis
Geneviève Béjart.

La petite troupe loua un jeu de paume, construit sur les anciens fossés de la Tour de Nesle, — à l'endroit où aujourd'hui l'Institut de France réunit les célébrités du pays —

et le théâtre fut si rapidement installé qu'il put ouvrir dès le 1er janvier 1644. Les jeunes comédiens s'étaient mis sous le patronage de Gaston, frère de Louis XIII, qui venait de mourir, et ils se consacraient spécialement à jouer la tragédie.

Bien que l'Illustre Théâtre n'ait pas réussi tout de suite à justifier son titre brillant, quelques-uns des personnages qui formèrent cette « bande », comme on disait alors, valent la peine qu'on parle d'eux avec quelque détail.

Le chef de la « bande » était Denis Beys, sans doute un vieil acteur expérimenté, que ces jeunes gens épris de théâtre s'étaient associé quand, de simples amateurs qu'ils étaient, ils devinrent des comédiens de profession. Sa tâche consista probablement à fournir un point d'appui solide à cette entreprise de jeunes gens dépourvus de l'expérience des affaires. En tant qu'artiste, nous ne savons rien de lui.

On a pu remarquer que, dans cette troupe peu nombreuse, il n'y a pas moins de trois représentants du nom de Béjart, les deux sœurs Madeleine et Geneviève, et leur frère Joseph. Mais aussi c'est vraisemblablement à cette famille que revient l'initiative de la création de la troupe; c'est chez les Béjart que fut dressé le contrat. Ils avaient eu pour père un employé du service des eaux et forêts qui était mort depuis peu; à cet homme le théâtre ne dut pas moins de cinq recrues, puisqu'un autre de ses fils, Louis, et, plus tard, une de ses filles, Armande, sur le compte de laquelle se sont émus tant de débats, vinrent augmenter l'effectif de la troupe.

Feu Béjart et sa femme Marie Hervé avaient vécu dans la gêne, chargés de famille comme ils l'étaient : on croit qu'ils eurent quinze enfants. Joseph était le plus âgé et Madeleine la plus remarquable. Quand fut fondé l'Illustre Théâtre,

elle avait vingt-cinq ans : c'était une grande fille, robuste, avec des cheveux d'un blond ardent, non pas belle, à proprement parler, mais faite de façon à plaire aux hommes; car elle avait, d'ailleurs, beaucoup d'intelligence et de vivacité. Déjà, dans son passé, il y avait des aventures. A vingt ans, elle avait eu un enfant du riche et élégant duc de Modène qui lui garda son amitié à travers les vicissitudes de sa vie. Elle faisait des vers, composa plus tard une pièce de théâtre, possédait avec cela un sens pratique très développé et jouait fort bien la comédie. Rien donc de surprenant si elle devint une des forces de la jeune troupe et sa véritable organisatrice. Le contrat stipule que les auteurs ont le droit absolu de distribuer les rôles de leur nouvelles pièces sans qu'aucun membre de la troupe puisse réclamer à ce sujet, mais que, d'autre part, Madeleine Béjart a « la prérogative de choisir les rôles qu'il lui plaît de jouer ».

Elle prit une grande et durable influence sur un des membres de la « bande », celui qui nous intéresse le plus, qui est nommé le troisième sur la liste des associés, le jeune Jean-Baptiste Poquelin. Dans son énumération des premiers acteurs de Paris, le vieux Tallemant des Réaux, dont nous citons parfois les témoignages piquants, mais pas toujours sûrs, dit à propos de Madeleine Béjart : « Elle est dans une troupe de campagne; elle a joué à Paris, mais dans une troisième troupe qui n'y fut que quelque temps. Un garçon, nommé Molière, quitta les bancs de la Sorbonne pour la suivre. Il en fut longtemps amoureux, donnait des avis à la troupe, et enfin s'en mit et l'épousa. »

Notre ami Tallemant fait ici une erreur. Molière ne se maria jamais avec Madeleine, bien qu'elle ait été sa maîtresse; en revanche — mais bien plus tard — il épousa sa

Phot. Braun. Clément.

Fig. 12. — Molière
d'après le portrait peint par R. de Nanteuil.
(Collection privée.)

petite sœur, Armande, qui, à l'heure où fut fondé l'Illustre Théâtre, n'avait pas encore un an [1].

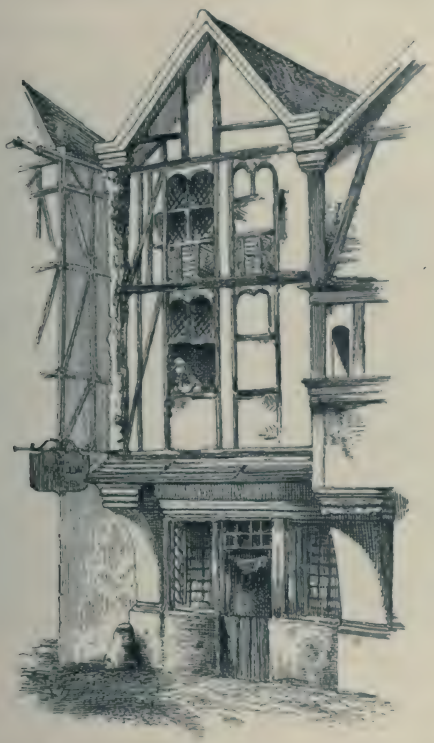


Fig. 13. — La maison natale de Molière.

Ce « garçon » ne s'appelait pas Molière de son vrai nom, mais Poquelin. Il appartenait à une vieille famille de bonne

1. Je n'entre pas dans le débat élevé sur la question de savoir si Armande Béjart était la sœur ou la fille de Madeleine. Ce n'est pas ici le lieu d'écrire une biographie complète de Molière. A mon avis, nulle preuve n'existe contre l'opinion, fondée sur des documents officiels, d'après laquelle la femme de Molière était sœur de Madeleine, et, en cela, je m'appuie sur de bonnes autorités, entre autres celles de L. Moland et de G. Larroumet. Je ne cache pas néanmoins que des moliéristes éminents se rangent à l'avis contraire. Le débat ne saurait être tranché, à moins que l'on ne trouve un jour l'acte de naissance d'Armande Béjart.

bourgeoisie. Jean Poquelin, son père, tapissier de son état, était un homme actif et entreprenant qui sut augmenter son bien de plus d'une façon. La considération qu'il avait acquise dans son métier est attestée par le fait qu'il fut tapissier du roi, emploi recherché et avantageux, qui conférait l'anoblissement personnel à ses titulaires. Mais il semble qu'il fut d'un caractère peu sympathique. Sa façon de traiter les affaires d'argent ne différait guère, paraît-il, de celle qu'employait Harpagon pour s'enrichir, et les intérêts d'ordre élevé lui étaient fort étrangers. Au contraire, on a beaucoup de motifs pour croire que sa première femme, Marie Cressé, la mère de Molière, eut du goût, de la culture et un penchant pour le luxe dont hérita son fils.

La famille Poquelin habitait rue Saint-Honoré, près du Pont-Neuf, et c'est là que naquit Jean ou Jean-Baptiste, comme on l'appela plus tard, en janvier 1622[1]. Comme fils aîné, — il était le premier-né des six enfants que son père eut de son premier mariage, — il fut destiné à la profession paternelle et élevé dans la boutique du tapissier où il apprit, sans plus, à lire, écrire et compter.

Sa mère, qui avait une santé délicate, dont héritèrent ses enfants, vint à mourir jeune ; le petit Jean-Baptiste n'avait pas alors plus de onze ans. Et bien que le tapissier n'ait pas tardé à prendre une seconde épouse, les enfants du premier lit durent s'élever à peu près eux-mêmes, car cette deuxième femme n'avait pas l'aptitude de la première à gouverner son intérieur. Elle mourut, du reste, après la troisième année de son mariage.

1. Son extrait baptistaire est du 15 janvier ; il se peut qu'il soit né ce jour-là ou le jour précédent, car alors on avait hâte de baptiser les enfants après leur naissance.

Le quartier où habitaient les Poquelin et où ils avaient leurs affaires était un des plus animés de Paris. Sur le Pont-Neuf, notamment, grouillait une vie pittoresque et curieuse. C'était là que les grands empiriques établissaient leurs

Fig. 14. — La baraque de l'italien Christoforo Contugi, dit *l'Orviétan*, sur le Pont-Neuf.

D'après Ch. Reynaud (Bibl. Nat., Estampes).

baraques et que, sur leurs tréteaux, se jouaient les parades qui servaient de réclame à leurs drogues merveilleuses. Souvent, sans aucun doute, le jeune Jean-Baptiste s'arrêta sur le pont pour y écouter les bouffonneries baroques du charlatan italien Christoforo Contugi, appelé aussi l'Orviétan, ou les drôleries qu'inventait son collègue Bary pour faire acheter son incomparable antidote. Et là, le jeune homme prenait cette fièvre du théâtre dont les contre-poisons les plus actifs ne devaient plus pouvoir le guérir.

Sa passion pour la scène paraît s'être éveillée de bonne heure et avoir été encouragée par son grand-père qui, lui-même, aimait le théâtre et conduisait souvent l'enfant à la comédie. Ce qu'il y avait de pis c'est qu'il ne croyait pas qu'un tapissier pût déchoir en se faisant acteur. Peut-être est-ce la faute de ce grand-père imprudent si Jean-Baptiste a été le poète et l'acteur que nous connaissons sous le nom de Molière, au lieu de devenir un Poquelin, tapissier émérite du Roi, suivant le vœu de son père.

Ce grand-père, en tout cas, contribua sans doute à faire obtenir au petit-fils, son favori, la permission d'abandonner la profession paternelle et d'aller étudier dans un collège. A quatorze ans, Jean-Baptiste fut mis au collège de Clermont, grande institution des Jésuites qui comptait environ 2.000 élèves ; comme cette maison d'éducation était moderne entre toutes, il s'y trouva avec beaucoup de jeunes gens de la plus haute société et il s'y créa des relations qui devaient plus tard le servir dans la vie.

Après cinq ans, ses études finies, il quitta le collège (1641) où il était devenu très bon humaniste et encore meilleur philosophe. Entre autres camarades, il s'attacha à deux jeunes gens fort originaux, poètes pleins de fantaisie, Chapelle et Cyrano de Bergerac.

Ainsi pourvu d'une solide culture, le jeune Poquelin fit son entrée dans le monde. Il passa aussi ses examens de droit, mais, à cette époque, c'était une formalité, une question d'argent plutôt que le résultat de travaux suivis. A ce moment, se clôt le cours de ses études.

Son goût pour le théâtre le jeta hors des carrières régulières. Il s'enthousiasma pour les acteurs de la *Commedia dell' arte* ; le bouffon Tiberio Fiorelli (Scaramuccia) devint

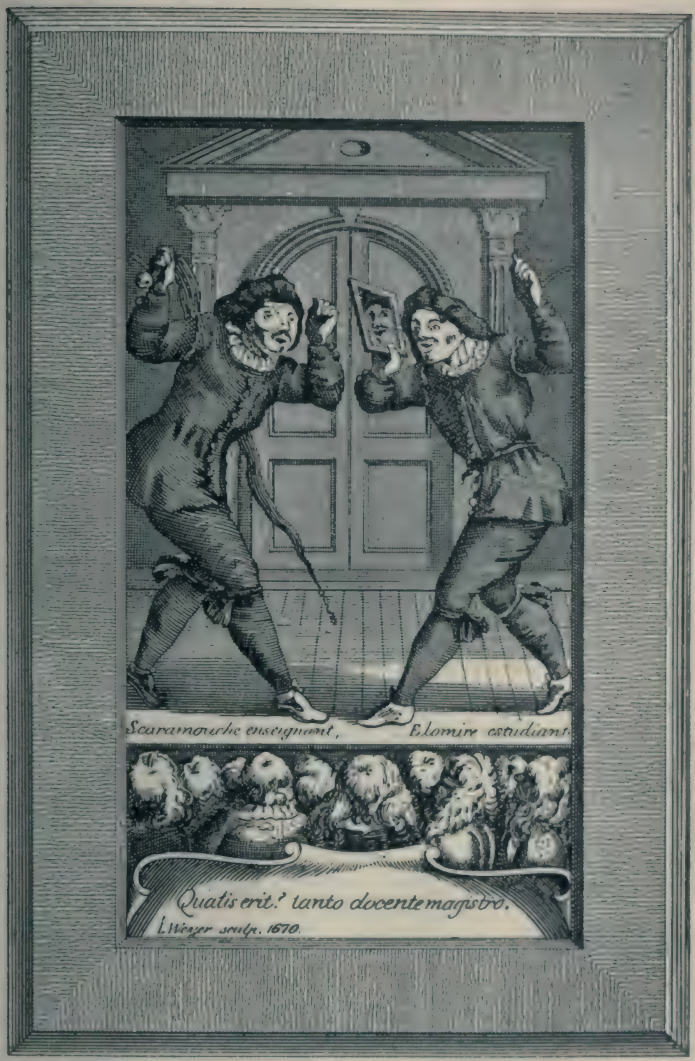


Fig. 15. — Frontispice de *Élomire hypocondre*, montrant Molière recevant l'enseignement de Scaramouche.

(D'après L. Weyer, 1670.)

tout spécialement son idéal et l'on prétend même qu'il lui prit des leçons et apprit de lui toute la technique des acteurs d'Italie. Le frontispice du trop fameux pamphlet, *Élomire hypocondre*, dont nous aurons occasion de parler davantage, nous montre Molière en train de recevoir les enseignements de Scaramouche qui, un fouet à la main, l'astreint à reproduire toutes ses grimaces.

Rien ne put avoir raison de la passion du jeune Poquelin. Son père, pour voir si un changement d'air n'aurait pas un bon effet, l'envoya à sa place suivre la cour en Languedoc, où il avait à remplir l'office de tapissier de la cour et de valet de chambre tapissier. Mais Jean-Baptiste revint plus intraitable encore qu'avant son voyage. Et comme il fit alors la connaissance des Béjart, épris comme lui du théâtre, leur rapprochement les amena à former la société appelée « les Enfants de famille » qui se transforma après un temps assez court et devint une troupe d'acteurs de profession. Dès lors Jean-Baptiste Poquelin ne quitta plus la scène jusqu'au jour où la mort vint l'en arracher.

Après un court séjour à Rouen, destiné à faire attendre le moment où les ouvriers auraient achevé de mettre en état le vieux jeu de paume des fossés de la Tour de Nesle, — séjour qui permit de recruter une nouvelle actrice, Catherine Bourgeois, — la petite troupe put ouvrir son « Illustre Théâtre » au premier jour de l'an 1644.

Quelle terrible attente remuait l'âme de ces acteurs novices, cela se conçoit de soi-même : pour eux il s'agissait de conquérir Paris. Le jeune Poquelin qui, en cette occasion, avait quitté son nom bourgeois de tapissier et qui, dès lors, ne porta plus que ce nom bien sonnant :

Monsieur de Molière, dut, avec sa nature ardente, être tout secoué d'anxiété.

Aussi bien les Parisiens, à ce qu'il semble, attendaient beaucoup de la jeune troupe et s'intéressaient à elle. Malheureusement leur attente fut déçue et leur intérêt disparut.

Nous n'avons que de très rares renseignements sur cette première démarche de Molière dans la carrière dramatique. Bien plus, les meilleurs ne peuvent être puisés qu'à une source assez impure. Longtemps après ce début, lorsque Molière était en possession de toute sa renommée, lorsque, partout, il avait une foule d'ennemis et d'envieux, un homme de lettres d'ailleurs inconnu (plutôt peut-être un médecin) fit paraître contre lui une satire dramatique, intitulée *Élomire hypocondre ou les Médecins vengés* (1670). Bien que cette pièce soit pleine de misérables calomnies qui expliquent assez que Molière ait eu recours aux tribunaux et l'ait fait interdire, il s'y trouve aussi des renseignements positifs que l'historien du théâtre ne peut pas tenir dans le même mépris que mérite l'inspiration générale de l'œuvre. On y voit par exemple une description de la lutte pour l'existence soutenue, à Paris, par « l'Illustre Théâtre », que l'on ne saurait trouver nulle part ailleurs et qui paraît bien être conforme à la réalité.

Élomire, c'est-à-dire Molière, retrace rapidement sa vie, et voici comment il rapporte ses débuts dans la carrière dramatique :

Me voyant sans emploi[1], je songe où je pouvais
Bien servir mon pays des talents que j'avais ;
Mais ne voyant point où, que dans la comédie,
Pour qui je me sentais un merveilleux génie,

1. Après avoir renoncé au droit.

Je formai le dessein de faire en ce métier
Ce qu'on n'avait point vu depuis un siècle entier,
C'est-à-dire, en un mot, ces fameuses merveilles,
Dont je charme aujourd'hui les yeux et les oreilles...
Ayant donc résolu de suivre cette route,
Je cherchai des acteurs qui fussent comme moi,
Capables d'exceller dans un si grand emploi.
Mais, me voyant sifflé par les gens de mérite,
Et ne pouvant former une troupe d'élite,
Je me vis obligé de prendre un tas de gueux,
Dont le mieux fait était bègue, borgne et boiteux.
Pour des femmes, j'eusse eu les plus belles du monde,
Mais le même refus de la brune et la blonde
Me jeta sur la rousse, où, malgré le gousset,
Grâce aux poudres d'alun, je me vis satisfait...
Donc, ma troupe ainsi faite, on me vit à la tête,
Et, si je m'en souviens, ce fut un jour de fête :
Car jamais le parterre, avec tous ses échos,
Ne fit plus de ah ! ah ! ni plus mal à propos.
Les jours suivants n'étant ni fêtes ni dimanches,
L'argent de nos goussets ne blessa point nos hanches,
Car alors, excepté les exempts de payer,
Les parents de la troupe et quelque batelier,
Nul animal vivant n'entra dans notre halle ;
Dont, comme vous savez, chacun troussa sa malle.

Si méchant que soit le ton de ce pamphlet, nous sommes obligés de penser que les choses ne furent pas très différentes de ce qu'il dit. Tout d'abord, il s'en fallait que la troupe fût de premier choix. Elle ne comptait guère que des jeunes gens inexpérimentés, et leur ardeur ne pouvait tenir lieu de l'art qui leur manquait. Le jeune Molière lui-même en était encore à tâtonner. Vraisemblablement il s'abandonna à sa prédilection pour la tragédie, un goût auquel il ne renonça jamais, du reste, mais qu'il sut modérer dans son âge mûr. Et le succès, quand il interprétait les ouvrages sérieux, lui fut toujours rebelle, même quand il

eut acquis de la pratique et de l'expérience ; combien plus dure encore dut être l'épreuve à ses débuts devant un public sans pitié ! Quelques années plus tard, en province, un jour qu'il jouait un rôle tragique, il lui fallut sortir de scène : les spectateurs s'obstinaient à ne pas vouloir l'entendre et le bombardaient de pommes cuites qu'ils avaient achetées à l'entrée.

On ne peut nier non plus qu'un des principaux acteurs de la troupe était bègue : il s'agit de Joseph Béjart, qui avait cette infirmité vraiment fâcheuse pour un acteur et qui, dans le répertoire tragique, que la troupe cultivait surtout, ne pouvait manquer de dérouter le public. Au reste, Joseph Béjart, n'était point du tout un « gueux », mais au contraire un homme instruit et honorable. Il était fort aimé de ses camarades et avait plus d'un titre à leur affection, — entre autres, la composition d'un grand ouvrage héraldique, qui les fit bien voir de la noblesse. — Il demeura jusqu'à sa mort (1659) dans la compagnie de Molière.

Quand le pamphlétaire parle d'un des camarades de Molière « borgne et boiteux », il faut bien reconnaître que le jeune Louis Béjart avait la vue défectueuse — il louchait — et qu'il n'était pas ingambe : un jour qu'il voulait empêcher deux amis de se gourmer, il reçut une blessure au pied et, mal pansé, resta boiteux pour la vie. Mais, en 1644, il n'avait que 13 ans et ne faisait pas encore partie de la troupe. Plus tard, il devint très goûté du public parisien et ses disgrâces physiques lui nuisaient si peu que ceux qui lui succédèrent dans ses rôles — il jouait surtout les valets de comédie — se virent obligés de le copier. Molière, qui savait tirer parti de tout, a assuré, dans l'*Avare*, l'éternelle mémoire de son beau-frère et de sa boiterie, quand il fait

dire par Harpagon à propos de la Flèche : « Je ne saurais souffrir ce chien de boiteux-là. » Aussi longtemps que Louis Béjart tint le rôle de la Flèche, cette réplique faisait éclater les applaudissements du parterre, qui voulait témoigner au comédien aimé que sa disgrâce ne l'empêchait pas de plaire.

Quant aux femmes, auxquelles le pamphlétaire fait allusion, l'actrice aux cheveux rouges, avec l'odeur peu appétissante qui s'ensuit, c'est Madeleine Béjart. La blonde et la brune, qui auraient éconduit Molière, c'est Mlle de Brie et Mlle du Parc, qui ne firent partie de la troupe que plus tard.

Le pamphlet a beau contenir quelques erreurs de dates ; il est vrai, en somme, que « l'Illustre Théâtre » ne fit à Paris que de mauvaises affaires. On ne sut pas, selon toute apparence, saisir ce que réclamait le goût du public. Le jeune Molière était lié avec quelques auteurs qui écrivaient dans le genre tragique, alors à la mode. Il engagea un acteur qui était en même temps un auteur fécond de tragédies, Nicolas Desfontaines, lequel fit cadeau au nouveau théâtre d'une série d'ouvrages de sa façon : *Saint Alexis ou l'Illustre Olympie*, *l'Illustre Comédie ou le Martyre de saint Genest*, *Perside ou la Suite de l'Illustre Bassa*. Molière était lié aussi avec Magnon, Tristan l'Hermitte et autres poètes solennels, dont les noms aujourd'hui sont oubliés comme leurs œuvres. Mais toute cette « illustre » littérature avait visiblement excédé les Parisiens, d'autant qu'il leur suffisait d'aller à l'Hôtel de Bourgogne pour voir les grandes œuvres de Corneille avec une interprétation parfaite et au goût du jour.

Quant à Molière, il ne paraît pas qu'il ait encore songé à écrire. Comme acteur, il se livrait tout entier à l'étude

des rôles tragiques, qui ne lui réussirent jamais, et en même temps il était déjà le directeur de la troupe, son administrateur responsable, poste de confiance, où il y avait plus de désagréments que d'avantages.

Après une année, il fallut fermer le théâtre de la porte de Nesle. Mais, comme il est dit dans *Élomire hypocondre*, c'est à l'emplacement qu'on attribuait l'insuccès, et, dans un autre coin de Paris, — au jeu de paume de la Croix-Noire, — on reprit l'entreprise avec un courage nouveau, mais avec aussi peu de chance. Les choses allèrent si mal que nous voyons Molière mis en prison pour les dettes de son théâtre. Il en sortit après quelques jours, ayant pu trouver une caution ; mais les pauvres jeunes artistes furent dès lors sous la menace de la faillite. Aussi la troupe commençait à se désagréger. Nicolas Bonenfant et Georges Pinel furent les premiers à la quitter. Peu après, leur exemple fut suivi par Desfontaines, Catherine Desurlis, Madeleine Malingre et Denis Beys qui, à l'origine, avait été le directeur. Molière et la famille Béjart ne voulurent pas encore pourtant abandonner la partie. On essaie alors d'une troisième salle — le jeu de paume de la Croix-Blanche. Tentative inutile. Paris, plus rétif qu'un âne, refuse de se déranger pour juger du talent de ces comédiens novices.

Il fallut reconnaître que la bataille était perdue sans espoir et il ne restait plus d'autre parti à prendre, — puisqu'on ne voulait absolument pas renoncer au théâtre, — que de tourner le dos à l'ingrate capitale et de pousser sa pointe dans les provinces plus bienveillantes, moins difficiles à contenter. Après ces deux ans, où Molière avait avec les Béjart lutté pour se faire un nom, il lui fallut plier

son pauvre bagage, les quelques décors et costumes qui n'avaient pas été engagés, et se mettre à courir le monde, inconnu comme devant, mais instruit par le malheur qui rend plus habile, sinon plus riche. Ce furent encore douze années de lutte qui se poursuivirent jusqu'au jour où, après avoir parcouru la France en tous sens, il rentra dans ce Paris qu'il put mettre enfin à ses pieds.

Oui, douze années de lutte, non pas de cette âpre lutte qui flétrit l'âme et dessèche l'esprit, mais plutôt d'une lutte vivifiante et joyeuse, où il connut des hauts et des bas, mais où il subit la mauvaise chance avec bonne humeur et accueillit le bon temps en grand seigneur, comme s'il lui était dû. Équipée où se pressent des aventures que les historiens du théâtre et les biographes de Molière s'efforcent en vain de démêler, vie de travail et d'effort, mais enveloppée aussi d'une atmosphère d'amour, d'expériences sentimentales que l'on devine sans pouvoir les préciser : bref, Molière en sortit mûri et viril, avec une profonde connaissance de l'homme, avec cette fantaisie d'artiste désillusionné qui le rend grand à nos yeux.

CHAPITRE IV

Pérégrinations de Molière. — Nouvelles disgrâces, nouvelles tribulations. — La chance tourne. — La première comédie de Molière et le séjour de sa troupe dans le Midi. — Les actrices de la troupe et leurs relations avec Molière.

Le cœur de cette petite troupe qui, en 1646, allait courir les aventures, c'était, avec Molière, alors âgé de vingt-quatre ans, les représentants de la famille Béjart. Madeleine remplissait les grands rôles tragiques de femmes et jouait aussi les soubrettes. Geneviève qui, au théâtre, s'appelait Mlle Hervé du nom de fille qu'avait porté sa mère, tenait l'emploi des secondes amoureuses, et Catherine Bourgeois s'accommodait des rôles de femmes qui pouvaient lui échoir. Il ne paraît pas qu'à ce moment la troupe ait compris d'autres actrices que ces trois-là.

Quant aux rôles d'hommes, on s'était assuré, pour remplacer Denis Beys, du concours d'un homme de théâtre expérimenté, Charles Dufresne, précédemment directeur d'une troupe de province et qui, pour un certain temps, fut en nom le directeur de la troupe que Molière administrait en fait, et dont il prit bientôt l'entière responsabilité. Dufresne, dont nous ne savons rien sinon qu'il était fils d'un peintre de la cour, jouait les deuxièmes rôles tragiques et les pères de comédie. A Molière appartenaient les grands premiers rôles, et les premiers rôles d'amoureux tragiques

étaient remplis par Joseph Béjart qui avait essayé, mais sans réussir tout à fait, de se guérir de son bégaiement.

Une excellente recrue fut le comique René Berthelot, surnommé du Parc. Sa bonne humeur et son large embonpoint [1] firent de lui le comique de la troupe et Gros-René resta, pendant plusieurs années, le personnage plaisant des comédies de Molière.

On avait aussi enrôlé le jeune Louis Béjart qui jouait, comme il a été dit, les deuxièmes rôles comiques de valets. On lui donna le sobriquet de l'Éguisé à cause de son débit agile et preste.

Il y avait encore un ou deux acteurs secondaires, soit une dizaine pour toute la troupe; c'était d'ailleurs la composition habituelle des troupes de province.

Bien que, dans ces dernières années, on ait réuni sur les voyages de Molière en province plus de renseignements qu'on ne pouvait l'espérer, bien qu'on ait pu préciser ses principales étapes pendant ses pérégrinations, ce qui est l'essentiel, nous voulons dire la vie intérieure de la troupe, son répertoire, le jeu des acteurs qui la composaient, tout cela reste mal connu.

Une chose pourtant paraît certaine, c'est qu'au commencement l'existence fut presque aussi misérable qu'à Paris. Les magistrats et le clergé dans les villes de province voyaient de mauvais œil ces bateleurs nomades qui venaient soutirer l'argent de la population, et ils leur créaient le plus de difficultés qu'ils pouvaient. Souvent, quand la troupe entrait dans une ville, attirée par telle ou telle fête dont elle se promettait une bonne recette, elle se

1. « Je suis homme fort rond de toutes les manières », lui fait dire Molière dans le *Dépit Amoureux*, I, 1.

trouvait arrêtée par quelque brusque interdiction : le Conseil devait se réunir pour examiner s'il était opportun d'accorder aux comédiens la permission de jouer. S'ils l'obtenaient enfin, c'était à la condition que leur première recette — c'est-à-dire sans doute la meilleure — irait à quelque couvent ou quelque maison de charité.

Dans les villes, on donnait la représentation au jeu de paume ou dans la grande salle de la maison commune ; mais on ne dédaignait pas non plus, quand la curiosité des citadins était épuisée, d'aller dans les villages où l'on dressait la scène dans quelque vaste grange et où l'on jouait la tragédie avec l'accompagnement des mugissements des bœufs et du braiment des ânes. Les châteaux aussi durent voir le chariot de Molière franchir leur porte, et, dans la salle d'honneur retentirent les alexandrins du grand Corneille ou de Magnon, poète plus mince ; après quoi l'on donnait quelque farce improvisée avec de grosses plaisanteries accommodées au goût du pays.

Si la troupe de Molière eût été seule à chercher fortune, ses affaires auraient mieux marché qu'elles ne firent au début. Mais il s'en fallait qu'il en fût ainsi. Une foule de troupes parcouraient la France en tous sens [1] et elles ne comptaient pas que de pauvres hères de bateleurs, incapables de faire une vraie concurrence. Le goût du théâtre était vif à cette époque, et plus d'un étudiant, plus d'un jeune poète, plus d'un gentilhomme, préférant la vie libre et animée de l'artiste comique à l'existence routinière où il était rivé, suivit les « bandes » vagabondes.

1. Chappuzeau compte qu'il y avait de son temps (1674) de douze à quinze troupes. Mais il ajoute que ce chiffre n'a rien de précis. *Le Théâtre français*, L. III, chap. XLV.

Beaucoup d'acteurs français de cette époque portent des noms sonores précédés d'un *de*, la tentante petite particule nobiliaire ; ces noms sont, le plus souvent, de faux noms, par exemple celui de *Monsieur de Molière* ; mais quelques acteurs possédaient légitimement des armoiries de gentilshommes ; et c'est précisément parce qu'il y avait beaucoup de nobles parmi les acteurs que les autres purent commettre sans invraisemblance leur petite usurpation de titre.

Peu à peu la troupe de Molière en vint à pouvoir travailler pour l'honneur et le renom, non plus seulement pour le fâcheux argent.

Tant qu'elle resta dans l'ouest de la France, elle ne se tira pas de la gêne. A Nantes, elle eut à lutter contre la terrible concurrence que lui firent les marionnettes du vénitien Segalla, plus goûtées d'abord par les Nantais que les acteurs de Molière. Mais lorsqu'on descendit vers le midi au ciel clair, à la population joyeuse, le succès commença à avoir des sourires pour ces fils de Thalie si rudement éprouvés. Vers ce temps aussi, Molière se mit à écrire et fit trêve à son engouement pour la tragédie. En effet, ses premières pièces, dont il a été conservé une ou deux, sont de pures farces, imitations de la *Commedia dell'arte* des Italiens, comme *le Médecin volant* d'après *Il Medico volante* de Scaramuccia, mais où se voient aussi de franches couleurs gauloises, comme dans *la Jalousie du Barbouillé*, prélude de *George Dandin*, qui rappelle les vieilles farces du Moyen Age.

Molière eut toujours beaucoup de goût et d'admiration pour la comédie italienne. Nous avons vu comment il fit sa première éducation de comédien près du fameux Scara-

muccia, Tiberio Fiorelli. Comme poète, il se laissa d'abord aussi influencer sans réserve par la manière italienne, et sa

Fig. 16. — Turlupin.
D'après Huret (Bibl. Nat., Estampes.)

première comédie véritable, *l'Étourdi* n'est qu'une imitation libre de l'*Inavvertito* de Nicolo Barbieri [1].

La première représentation de cette agréable pièce d'intrigue marque le moment où la fortune de la troupe changea de face. Elle eut lieu en mars 1653 [2], à Lyon, avec un

1. Cf. mon livre, *Le Théâtre français au Moyen Age et pendant la Renaissance*, p. 277 et suiv.

2. Le Registre de La Grange donne la date de 1655 ; mais diverses circonstances et divers témoignages indiquent la date antérieure, que, du reste, le même La Grange désigne comme la bonne dans l'Introduction biographique qu'il fit pour l'édition de Molière publiée en 1682.

succès si vif que deux hommes en charge, nobles et considérés, se battirent en duel pour se disputer une place au théâtre [1].

Dès lors, un soleil sans nuages semble briller pour

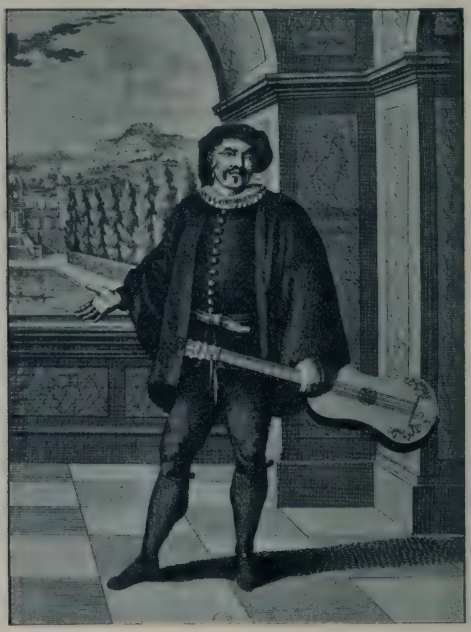


Fig. 17. — Scaramouche.
D'après une estampe (Bibl. Nat.).

Molière et ses compagnons. Lyon devient le quartier général de la troupe, mais elle visite aussi avec une égale réussite d'autres villes du midi, Pézenas, Montpellier, Avignon. La compagnie Molière-Béjart passe bientôt sans conteste pour la meilleure troupe de province « sous le rapport du

1. Voir Loiseleur, *Les points obscurs de la vie de Molière*, p. 172 et suiv.

mérite des acteurs et de la richesse des costumes », ainsi qu'il est dit dans une relation contemporaine.

Ce qu'il faut considérer comme une cause essentielle de la victoire remportée par la vaillante petite troupe, c'est la cohésion qui avait été sa marque distinctive entre la plupart des autres compagnies nomades. « Les troupes de province ont si peu de consistance, dit Chappuzeau [1], qu'à peine sont-elles formées, on parle déjà de se séparer. » Molière et les Béjart furent comme un noyau solide pour leur compagnie, qui put ainsi conserver sa physionomie propre, malgré les allées et venues de quelques-uns de ses membres. Par sa composition — même à une date postérieure — elle donne plutôt l'impression d'une grande famille que d'une troupe réunie par occurrence.

Quoiqu'il ne faille croire que sous réserves aux aventures amoureuses prêtées par les pamphlétaires contemporains aux comédiennes célèbres, il est presque hors de doute que Molière fut l'amant de Madeleine Béjart. Mais il est certain que leur liaison — du moins à cette époque — tenait beaucoup plus à la communauté de leurs intérêts et à leur mutuelle sympathie qu'à une passion violente. En tout cas, de part et d'autre, il y avait une tolérance peu ordinaire. Leurs caractères se complétaient heureusement l'un l'autre, — surtout pour ce qui touchait au gouvernement de la troupe. — Elle, plus âgée, avait l'esprit pratique, de la prévoyance, de l'exactitude, de l'ordre, de l'égalité d'humeur ; lui, était ardent, épris d'idéal, hardi, prodigue, plein d'idées. Ce qui peut donc étonner seulement, c'est qu'une pareille compagnie, avec de pareils chefs, alors que le talent y surabondait, ait tant tardé à se faire jour.

1. *Le Théâtre français.*

Lorsque ce petit groupe, qui était resté fidèlement uni aux heures pénibles de la lutte, vit enfin que la chance et la réputation lui venaient, il fut possible d'augmenter le personnel de la troupe qui, assurément, était encore un peu maigre. Et lorsqu'une entreprise théâtrale a rencontré la veine, il ne manque jamais d'amateurs désireux de s'y associer.

En même temps que Molière, séjournait à Lyon une autre troupe dirigée par un certain Mitalla. Dans cette troupe il y avait deux actrices, jolies, séduisantes, très différentes d'ailleurs, et Molière réussit à les enrôler. L'une, c'était la douce, la gracieuse M^lle^ de Brie (Catherine Leclerc du Rozet), l'autre la fière et superbe Marquise [1] Thérèse de Gorla qui, par le mariage, devint M^lle^ du Parc. Ces deux femmes eurent beaucoup d'influence sur les œuvres de de Molière aussi bien que sur sa vie.

M^lle^ de Brie était déjà mariée, lorsque Molière l'engagea. Son mari, Edme Villequin, sieur de Brie, grossier et brutal personnage, fut employé par Molière à représenter les gens de sa sorte, comme Sylvestre des *Fourberies de Scapin* et le Maître d'armes du *Bourgeois Gentilhomme* ; il était, au reste, le plus accommodant des maris. Comme acteur, son emploi était tout au plus celui des utilités ; il ne fut engagé qu'à cause de sa femme... Molière ne faisait nul cas de lui.

Il en appréciait d'autant plus sa femme. Dans un libelle écrit contre M^lle^ Molière [2] après la mort de son époux,

1. *Marquise* est un prénom de M^elle^ du Parc, non pas un titre de noblesse, ni un surnom, comme le croient beaucoup de moliéristes. Le prénom de *Marquise* ou *Marquèse* se rencontre dans beaucoup d'anciennes familles de la Gascogne.

2. *La fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin auparavant femme*

l'on conte comment le poète, si enclin à la tendresse, s'éprit d'abord de Mlle du Parc : « Mais leurs sentiments ne se trouvèrent pas conformes sur ce chapitre, et cette femme qui, avec justice, espérait quelque conquête plus illustre, traita Molière avec tant de mépris que cela l'obligea à tourner ses yeux du côté de la de Brie dont il fut reçu plus favorablement; ce qui l'engagea si fort que, ne pouvant pas se résoudre à s'en séparer, il trouva le secret de l'attirer dans sa troupe avec la du Parc. La Béjart supporta cet engagement avec assez de chagrin ; cependant, comme elle vit que c'était un mal sans remède, elle prit le meilleur parti, qui était de s'en consoler en conservant toujours sur Molière l'autorité qu'elle avait eue, et l'obligeant de prendre des mesures pour cacher le commerce qui était entre la de Brie et lui. Ils demeurèrent quelques années dans la même intelligence [1]. »

Ce passage du libelle, dans sa concision brutale, porte pourtant la marque de la vraisemblance, et l'histoire l'a recueilli. Mlle de Brie est pour nous la consolatrice de Molière, la femme résignée et aimante, près de laquelle se réfugie cet homme passionné, inquiet et nerveux, lorsque son cœur a été déchiré par d'autres. Quand Mlle du Parc le repousse, lorsqu'il a été tourmenté et joué par sa femme, il trouve la douce, l'affectueuse de Brie toujours prête à panser sa blessure, à remettre du calme dans son âme.

Madeleine Béjart fut la femme d'affaires, pratique, habile, nullement sentimentale, mais enjouée et belle; Catherine

et veuve de Molière. A Francfort, 1688. Ce petit livre rare a été souvent réimprimé. L'édition, que nous suivons ici, est celle de Jules Bonnassies, 1870.

1. *La fam. Com.*, éd. Bonnassies, p. 7 et suiv.

de Brie, douce, enthousiaste, tendre, charmante, était la figure de femme la plus captivante qu'ait créée Molière[1] ; enfin Mlle du Parc, avec sa beauté éclatante et son impitoyable coquetterie, troublait les sens, mais laissait le cœur froid.

Marquise Thérèse de Gorla, fille d'un « opérateur » célèbre à Lyon, s'attacha à la troupe de Molière parce qu'elle s'était amourachée du gros comique du Parc, *alias* Gros-René. Il faut qu'il y ait eu quelque chose de singulièrement séduisant dans cette femme, et non pas seulement de la beauté et de la hauteur, car il n'y eut pas moins de cinq des grands hommes de ce temps qui soupirèrent à ses pieds : d'abord Molière, puis les deux frères Corneille, le grand Corneille qu'elle renvoya bien loin à cause de ses cheveux blancs et qui, en cette occasion, lui écrivit des vers mordants[2], et aussi Corneille le jeune, La Fontaine, et enfin Racine, le seul qui n'aurait pas soupiré pour rien. Que cette dédaigneuse et belle coquette ait été justement faire de Gros-René l'élu de son cœur, tandis que de grands esprits prétendirent vainement à ses faveurs, cela montre une fois de plus qu'il ne suffit pas d'avoir du génie pour faire la conquête d'une femme.

1. Melle de Brie joua plus tard presque tous les rôles d'amoureuses dans les pièces de Molière. Elle fit Éliante dans *le Misanthrope*, Marianne dans *Tartuffe* et *l'Avare*, Armande dans *les Femmes savantes*. Elle créa *Agnès* dans l'*École des Femmes*, et elle était si goûtée dans ce rôle que, lorsqu'elle le quitta et y fut remplacée par une jeune actrice, le public demanda à l'y revoir avec tant d'insistance qu'il fallut l'envoyer chercher par un exprès : elle vint et joua le rôle avec ses habits de ville au milieu des plus vifs applaudissements.

2. La pièce de Corneille se termine par cette strophe hautaine et un peu amère :

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Comme actrice, Mlle du Parc tient une place importante dans la troupe, moins pourtant que Mlle de Brie. Avec son talent dramatique, qui excellait surtout dans le genre tragique, c'était de plus une remarquable danseuse. « Elle faisait, dit un ancien chroniqueur, certaines cabrioles remarquables, car on voyait ses jambes et partie de ses cuisses au moyen de sa jupe fendue des deux côtés, avec des bas de soie, attachés au haut d'une petite culotte [1]. » Sans parler de ses autres talents, Mlle du Parc a donc aussi l'honneur d'avoir été la véritable inventrice du maillot.

Avec ces deux dames, ou plutôt avec Mlle de Brie, une autre recrue féminine entra dans la troupe; et son nom mérite d'être rappelé, car il est connu à un double titre dans l'histoire du théâtre. Il s'agit de la jeune Marie Ragueneau, fille de ce fameux pâtissier parisien que Rostand a immortalisé dans son *Cyrano de Bergerac* ; plus tard, elle devint la femme de La Grange, l'ami et le compagnon de Molière, dont nous aurons occasion de parler plus loin. Elle était entrée dans la troupe en qualité de femme de chambre de Mlle de Brie, et, bien que, dans la suite, elle ait elle-même paru sur la scène, elle ne compta jamais comme actrice. Son père, le pâtissier, s'enrôla en même temps qu'elle et fit office de comparse et de moucheur de chandelles.

Avec sa troupe ainsi notablement renforcée, — elle comptait plus de sujets que nous n'en avons nommé, — Molière pouvait engager la lutte avec les troupes concurrentes, et nous voyons qu'il les surpassa bientôt et eut, parmi les gens de théâtre, la réputation de tenir le premier rang dans es provinces.

1. *Lettres sur la vie de Molière et des comédiens de son temps* dans le *Mercure de France*, mai et juin 1740. Ces lettres sont attribuées à Mlle Poisson, bru du fameux Crispin.

Il eut encore une autre bonne fortune ; son ancien camarade de collège, le prince de Conti, résidait à ce moment en Languedoc, dont il était le gouverneur et où se trouvaient quelques-unes de ses terres. Le prince qui, d'ailleurs, plus tard devint dévot et adversaire du théâtre, s'y intéressait alors vivement, et, plus heureusement encore, il se trouva que Sarrazin, son secrétaire, était épris de la séduisante M^lle^ du Parc.

De cette façon, toute concurrence fut heureusement écartée et la troupe de Molière, pensionnée désormais, porta en province le titre de « Comédiens ordinaires de M. le Prince de Conti ».

Dès lors il n'est plus question de pauvreté, de besoin, de misérables représentations dans les hangars et les granges, de lutte pour le morceau de pain sec. On fait chambrée complète, lorsqu'on joue, et, même si les autorités veulent intervenir dans la question du prix des places et diminuent ainsi les revenus ordinaires des comédiens, le prince de Conti leur vient en aide par sa protection qui leur permet de puiser dans la caisse publique, dont il avait charge ; nous voyons ainsi que la troupe pour ses services reçut des honoraires extraordinaires de 5.000 à 6.000 livres (aujourd'hui le quintuple).

Aussi l'on mène une vie large, sans souci ; on a de riches costumes ; la compagnie Molière-Béjart tient table ouverte pour ses amis et connaissances, et l'on traite les pauvres avec libéralité ; le temps n'était-il pas tout proche où l'on était de leur nombre ?

Un des plaisants originaux du temps, le chanteur et musicien nomade, Charles d'Assoucy, qui rencontra la troupe en 1655 et qui, vieille connaissance de Molière,

Fig. 18. — Troupe de comédiens se présentant dans un château.

D'après une estampe de J. Maetham (Bibl. Nat.).

reçut de lui une généreuse hospitalité, nous a donné, dans ses *Aventures*, un tableau animé de l'existence que menaient ces comédiens à cette époque de prospérité, tableau où Molière nous apparaît avec sa bonté cordiale et son caractère élevé.

D'Assoucy errait à travers la France, son luth à la main, flanqué de deux pages qui chantaient avec lui ses chansons joyeuses. Il avait une passion violente : le jeu, et ce penchant le mettait sans cesse dans la gêne, sans que ses disgrâces le rendissent plus sage. Il conte comment, à Lyon, il rencontra Molière et les Béjart et comment, en leur société, il oublia la malchance qui, en sus de ses atteintes habituelles, venait de lui enlever un de ses pages. Avec la troupe, il s'embarqua sur le Rhône pour gagner Avignon, où il y avait, lui avait-on dit, une belle voix ; y étant arrivé avec quarante pistoles, débris de sa fortune, « comme, dit-il, un joueur ne peut pas plus vivre sans cartes qu'un matelot sans tabac, je m'empressai d'abord de me rendre à l'Académie. »

Naturellement il perdit avec quelques juifs tout ce qu'il possédait et dut engager la plus grande partie de sa garde-robe, tant qu'enfin il quitta l'Académie « aussi peu vêtu qu'Adam au paradis. » « Mais, dit ce vrai bohême, comme un homme n'est jamais pauvre tant qu'il a des amis, ayant Molière pour estimateur et toute la famille des Béjart pour amis, en dépit du diable, de la fortune et de tout le peuple hébraïque, je me vis plus riche et plus content que jamais. Car ces généreuses personnes ne se contentèrent pas de m'assister comme ami, ils me voulurent traiter comme parent. Étant commandés pour aller aux États, ils me menèrent avec eux à Pézenas, où je ne sau-

rais dire combien de grâces je reçus de toute la maison. On dit que le meilleur frère est las au bout d'un mois de donner à manger à son frère ; mais ceux-ci, plus généreux que tous les frères qu'on puisse avoir, ne se lassèrent point de me voir à leur table tout un hiver. »

L'enthousiasme de d'Assoucy se hausse jusqu'aux vers pour nous dire comme on vivait bien à la table de Molière : « Jamais plus gueux ne fut plus gras », s'écrie-t-il, enchanté. Ses paroles évoquent devant notre imagination la physionomie énergique de Madeleine Béjart, son visage intelligent et enjoué ; il nous semble la voir présider cette table copieuse où il y avait chaque jour cinq ou six services ; puis c'est Molière : de ses grands yeux noirs sous leurs sourcils épais et sombres, avec un sourire flottant sur ses lèvres charnues et mobiles, il observe le poète vagabond qui, glouton et bavard, escarmouche contre le jeune Louis Béjart à la langue alerte, tandis que Joseph, l'aîné, paisiblement les écoute et s'amuse silencieusement. Puis, le repas fini, voici venir les instruments de musique et, sur la table, le vin muscat étincelant comme rubis. Alors on débite des chansons, des anecdotes, jusqu'au moment où Madeleine lève la séance et où chacun va à ses affaires : Molière se retire pour travailler à sa nouvelle comédie en cinq actes, Joseph Béjart, pour mettre la dernière main à son ouvrage héraldique [1], Madeleine pour tenir ses comptes à jour, et d'Assoucy, non sans regret, prend congé du flacon de muscat.

Au milieu de cette vie de cocagne, les chefs de la troupe, en effet, ne négligeaient point leur tâche. Dès

1. *Recueil des qualités, armes, blasons, etc., des États Généraux tenus à Pézenas en 1655.*

1656, Molière avait terminé son *Dépit amoureux* qui, à la fin de cette même année, fut représenté à Béziers et eut un succès aussi vif que *l'Étourdi*. Nous savons, en tout cas, que cette seconde grande comédie de Molière fit, à Paris, beaucoup d'effet et s'y maintint longtemps au répertoire. Au point de vue de l'art, cette nouvelle pièce attestait que Molière avait fait un grand pas en avant. Dans *l'Étourdi*, il avait imité presque servilement l'original italien ; dans *le Dépit amoureux*, il s'est rendu très indépendant et les scènes d'amour, si gracieuses, la figure de Lucile, si charmante, ne sont que son bien propre. On peut croire qu'il les a empruntées à ces intrigues amoureuses au milieu desquelles il semble qu'il a vécu.

En même temps Madeleine Béjart s'occupait des intérêts matériels de la troupe avec la même activité que Molière employait à servir sa fortune littéraire, et nous voyons cette femme énergique poursuivre avec ténacité le paiement des mandats que les comptables des États avaient bien voulu établir, mais qu'ils ne s'empressaient pas d'acquitter.

Cependant Molière ne cessait pas de penser à Paris comme au terme de sa longue odyssée. Jamais il n'avait perdu de vue la grande ville. C'était l'usage pour les comédiens de province de se rendre à Paris pendant le carême, car, tant qu'il durait, c'était la morte saison pour les théâtres provinciaux. On allait alors prendre des leçons aux maîtres de la capitale, les directeurs faisaient de nouveaux engagements, et les acteurs qui, après leur apprentissage en province, pouvaient se placer à Paris, n'en laissaient pas échapper l'occasion [1].

1. Chappuzeau, *Théâtre français*, L. III, chap. XLV.

Nous connaissons au moins une visite de ce genre faite par Molière, à Paris, en 1651. Tant qu'il resta dans le midi avec sa compagnie, il lui fut malaisé de se rendre dans la capitale. Mais, à ce moment, il commence à se rapprocher du grand foyer. En 1658, nous le voyons quitter Lyon avec sa troupe et gagner d'abord Grenoble, ensuite Rouen, la ville des frères Corneille, où il donne des représentations au jeu de paume des Deux Mores; et, dès lors, sa résolution est évidemment arrêtée de tenter une épreuve à Paris. Déjà, en juillet de cette même année, Madeleine Béjart loue pour dix-huit mois un jeu de paume dans la capitale, Molière y fait de fréquents voyages, est présenté au jeune roi Louis XIV et à la reine mère ; en un mot, tout est prêt pour risquer le grand coup.

CHAPITRE V

Retour à Paris — Molière joue devant Louis XIV. — *Les Précieuses ridicules*. — Succès du théâtre du Petit-Bourbon. — Nouvelles recrues de la troupe. — M. de La Grange, le bras droit de Molière.

Vint enfin le jour décisif. La troupe de Molière, — grâce sans doute à la protection du prince de Conti, — reçut l'ordre de jouer devant le Roi et la cour, le 24 octobre 1658. La représentation devait avoir lieu dans la salle des gardes du vieux Louvre [1], et Molière choisit comme programme la tragédie de Corneille, *Nicomède*, avec une petite farce de sa composition, *le Docteur amoureux*, qui ne nous a pas été conservée. Le début des nouveaux acteurs semble avoir causé quelque émoi dans le monde du théâtre, car les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne y assistèrent au grand complet, ce qui naturellement excita Molière et ses compagnons à faire de leur mieux. La tragédie marcha passablement, et l'on goûta surtout le talent et la beauté des actrices.

Mais après la première partie de la représentation, Molière s'avança seul sur la scène, et dans une de ces petites harangues qui lui avaient fait une réputation en province et où il se complaisait beaucoup [2], après avoir très modes-

1. C'est aujourd'hui la salle dite « des Caryatides », au Musée des Antiques.

2. « Il aimait à parler en public ; il n'en perdait jamais l'occasion ;

tement remercié Sa Majesté « de la bonté qu'elle avait eue d'excuser ses défauts et ceux de sa troupe, qui n'avait paru qu'en tremblant devant une assemblée si auguste, il ajouta que l'envie qu'ils avaient de divertir le plus grand roi du monde leur avait fait oublier que Sa Majesté avait à son service d'excellents originaux, dont ils n'étaient que de très faibles copies ; mais que, puisqu'elle avait bien voulu souffrir leur manière de campagne, il la suppliait très humblement d'avoir agréable qu'il lui donnât un de ces petits divertissements qui lui avaient acquis quelque réputation et dont il régalait les provinces. »

Le ton de ce morceau paraît aujourd'hui bien humble, d'une humilité déplacée chez un homme tel que Molière. Mais il faut se souvenir d'abord que l'on ne parlait guère au Roi un autre langage, et, de plus, que Molière n'était pas encore à cette heure le Molière que nous admirons. Ce n'était alors qu'un modeste directeur de province, l'auteur d'une dizaine de farces aisées et de deux comédies que personne ne connaissait encore à Paris. Sa déférence pour ses illustres collègues de l'Hôtel de Bourgogne était peut-être sincère, à ce moment. Le temps allait bientôt venir où sa flûte ferait entendre un autre air.

En tout cas, dans cette circonstance, la modestie de Molière lui réussit fort bien. On avait écouté la tragédie avec une attention bienveillante, mais la farce, où Molière jouait le rôle principal, fit la conquête de tout ce brillant public. Louis XIV qui, du moins dans sa jeunesse, aimait beaucoup la comédie, vit tout de suite ce que Molière pou-

jusque-là que, s'il mourait quelque domestique de son théâtre, ce lui était un sujet de haranguer pour le premier jour de comédie. » Grimarest, *la Vie de M. de Molière*, éd. d'Amsterdam, 1705.

vait être pour lui. Après ce début, il autorisa la troupe à s'établir à Paris et lui concéda même une salle, le vieux théâtre du Petit-Bourbon, où elle devait alterner avec les acteurs italiens de la *Commedia dell'arte*, à charge de leur payer 1500 livres par an. Les Italiens jouaient le mardi et le dimanche, la troupe de Molière le lundi, le mercredi et le samedi. Le duc d'Orléans, frère du Roi, donna aux débutants la permission de se prévaloir de son nom, et la troupe s'intitula « Troupe de Monsieur » [1]. En même temps, il promit une pension annuelle de 300 livres à chacun de ses membres. Mais au sujet de cette faveur, La Grange, qui a tenu exactement registre de toutes les affaires financières de la compagnie, fait cette remarque laconique : « Nota, les 300 livres ne furent jamais payées. »

Pourtant, malgré ce petit oubli du duc très illustre qui n'avait jamais le sou, Molière et sa troupe avaient réussi au delà de leur attente et de leur espoir. Ils étaient installés, pour ainsi dire, dans le palais du Roi, à côté des comédiens italiens si goûtés ; le Roi les avait remarqués, le frère du Roi les protégeait : que leur restait-il à désirer, sinon de s'emparer de la faveur publique, qui, d'ailleurs, ne se fit pas longtemps attendre ?

Le 2 novembre de la même année, la troupe débuta devant le grand public [2], et Molière, bien avisé, se produi-

1. *Monsieur* (avec un *M* majuscule) était la qualification officielle du frère aîné du Roi.

2. Après le retour à Paris, l'effectif de la troupe — peut-être pour des raisons d'économie — fut un peu réduit et comprenait en tout dix personnes :

MM. *Molière*	MMmes *Madeleine Béjart*
Dufresne	*Du Parc*
Du Parc	*De Brie*
De Brie	*Hervé*
Joseph Béjart	
Louis Béjart	
Croisac, gagiste (c.-à.-d. qu'il n'avait pas de part).	

sit lui-même comme auteur dans sa comédie de *l'Étourdi* qui, pour Paris, était une nouveauté, et qui réussit d'emblée. Il se risqua alors à paraître dans quelques tragédies de Corneille, mais se fit siffler dans *Rodogune* et *la Mort de Pompée* [1] ; les pommes cuites, qui l'avaient accablé en province, recommencent à pleuvoir sur lui à Paris, sans pouvoir pourtant le faire renoncer à la tragédie. Bientôt d'ailleurs il prend sa revanche avec sa seconde comédie, *le Dépit amoureux*, et le bilan de cette première campagne parisienne est, en fin de compte, satisfaisant.

La nouvelle troupe commençait déjà à devenir à la mode. Un contemporain, de Visé, un peu plus jeune que Molière, précisément parce qu'il lui est peu bienveillant, fait de ces premières années un tableau qui donne une impression bien plus vivante que les effusions admiratives par lesquelles les biographes postérieurs lassent notre attention : « Comme il avait de l'esprit et qu'il savait ce qu'il fallait faire pour réussir, il n'ouvrit son théâtre qu'après avoir fait plusieurs visites et brigué quantité d'approbateurs. Il fut trouvé incapable de jouer aucune pièce sérieuse ; mais l'estime que l'on commençait à avoir pour lui fut cause qu'on le souffrit. Après avoir quelque temps joué de vieilles pièces [2] et s'être en quelque façon établi à Paris, il joua son *Étourdi* et son *Dépit amoureux* qui réussirent autant par la préoccupation que l'on commençait à avoir pour lui que par les applaudissements qu'il reçut de ceux qu'il avait priés de les venir voir. Après le succès de ces deux pièces, son théâtre commença à se trouver continuellement rempli de

1. C'est dans ce rôle qu'il s'est fait peindre par son ami Mignard.

2. Cela n'est pas exact. Il débuta tout de suite par *l'Étourdi* ; mais de Visé veut parler sans doute de la représentation donnée à la cour.

gens de qualité, non pas tant pour le divertissement qu'ils y prenaient (car l'on n'y jouait que de vieilles pièces), que parce que le monde ayant pris l'habitude d'y aller, ceux qui aimaient la compagnie et qui aimaient à se faire voir y trouvaient amplement de quoi se contenter. Aussi l'on y venait par coutume, sans dessein d'écouter la comédie, et sans savoir ce que l'on y jouait. »

Cela [1] était écrit en 1663, et il nous semble, en lisant cette page, que nous sommes à l'époque même. Le danger, en étudiant les grands hommes qui ont vécu en un temps où notre excellente presse quotidienne n'avait pas encore pris son développement, c'est de ne pas voir assez l'envers de leur existence. Ils se présentent à nos yeux avec une auréole, et nous sommes étonnés que les contemporains n'aient pas pu l'apercevoir, alors qu'elle n'était pas encore formée.

En cette période du XVII^e^ siècle, on est pourtant en plein dans les coteries littéraires et les cabales de théâtre ; et celui qui prend la peine de se placer au milieu des vives escarmouches auxquelles se livrent les divers partis, celui-là se donne une impression bien plus vive des hommes de ce temps que s'il se contentait de le connaître par les biographes, trop souvent disposés à embellir les choses.

De Visé se rangeait parmi les adversaires de Molière, mais cela n'empêche pas que son tableau ait de la vérité.

1. *Nouvelles nouvelles*, 3e partie, p. 217. — Ce livre, qui contient contre Molière et Corneille des attaques très vives, bien que circonspectes, est attribué à Jean Donneau de Visé, l'adroit fondateur du *Mercure galant*. Victor Fournel, dans sa collection, *Les Contemporains de Molière*, cherche à attribuer la paternité des *Nouvelles nouvelles* ainsi que de *Zélinde*, pamphlet dramatique contre Molière, à l'acteur de Villiers ; mais les critiques postérieurs ne l'ont pas suivi sur ce point et de Visé reste avec la responsabilité de ces attaques malignes contre Molière.

Il est tout à fait hors de doute que Molière a dû faire bien des courbettes et des démarches avant d'arriver à bien asseoir son théâtre à Paris, et il est aussi vraisemblable que ce fut pour le beau monde affaire de mode que d'aller au Petit-Bourbon. Il est véritable aussi que l'on n'y donna que d'anciennes pièces. Les deux comédies, *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*, que l'on reçut à Paris comme des nouveautés, dataient elles-mêmes de plusieurs années.

Où de Visé se trompe, c'est dans ses jugements postérieurs sur le talent et le caractère de Molière. Les contemporains du poète, ses collègues en art dramatique, ne purent absolument pas comprendre ce qui fit peu à peu son exceptionnelle réputation. Sa fantaisie si inventive, son aptitude à saisir les travers de la mode, sa profonde connaissance du cœur humain, sa facilité à produire, tout cela ne leur parut que de l'habileté à trouver l'effet et à tendre l'hameçon au public. Et, à cette heure, dans les coteries littéraires, on ne le considérait assurément que comme un effronté petit comédien qui, par tous les moyens, cherchait à attirer sur lui l'attention.

Il semble qu'au commencement aucun auteur dramatique ne voulut ou n'osa écrire pour lui, par crainte de se mettre mal avec les deux théâtres concurrents, l'Hôtel de Bourgogne et le Marais [1] ; car pendant toute la durée de la première année nous ne voyons pas représenter de pièce nouvelle au Petit-Bourbon.

Molière fut ainsi conduit à écrire lui-même les « nouveautés » pour son théâtre, et ce ne fut pas une mauvaise affaire pour son siècle et pour la postérité. Avec son coup

1. C'est à peu près ce que disent les frères Parfait, *Histoire du Théâtre français*, VIII, 327.

d'œil si habile à saisir sûrement ce qui menaçait ruine à l'heure même, avec une audace surprenante chez un homme nouveau, il composa la petite comédie qui, d'un coup, fit de lui l'homme du jour et, de son théâtre, la salle la plus fréquentée de Paris : nous avons nommé *les Précieuses ridicules*.

Dans ce livre nous n'avons pas à caractériser la valeur littéraire de cette pièce non plus que des autres : c'est l'affaire des biographes et des éditeurs de Molière. Nous ne devons nous occuper ici que des faits qui se rapportent à l'histoire du théâtre. Chacun sait, du reste, que cette petite farce tournait en ridicule le mouvement littéraire qui faisait triompher l'affectation et la recherche ; de son point de départ, l'Hôtel de Rambouillet, il s'était étendu à tout le pays et menaçait de faire de la langue française, si claire, la plus guindée, la plus obscure, la plus entortillée qui fût. Peut-être Molière emprunta-t-il sa donnée aux Italiens, qui avaient joué une pièce analogue [1]. Mais la valeur propre de l'œuvre de Molière n'est pas dans l'action ; elle vient des trouvailles singulièrement plaisantes qu'il imagina pour parodier le style précieux, de sa langue si pleine d'esprit et de virtuosité, toutes choses que les Italiens n'ont évidemment pas pu lui fournir, et qui font qu'aujourd'hui encore nous goûtons cette petite satire littéraire d'une école dès longtemps disparue, et que nous lui trouvons presque autant de fraîcheur qu'au moment où elle fut composée [2].

Rien ne peut mieux donner l'idée de l'effet produit par

1. En tout cas, de Visé l'affirme dans ses *Nouvelles nouvelles* déjà citées et le *Dictionnaire des Théâtres* (Paris, 1763) par de Léris cite une pièce de l'abbé de Pure, *La Précieuse*, qui dut être représentée vers 1659.

2. On sait que Mascarille est un des grands rôles de Coquelin aîné et qu'il l'a promené, pour ainsi dire, à travers tout l'univers civilisé.

Phot. Braun, Clément et Cie.

Fig. 19. — Molière.

D'après le portrait peint par Claude Lefebvre.

(Collection privée.)

cette pièce que le témoignage d'un poète précieux. Ménage, le poète et le grammairien réputé et digne d'estime, tenait pour le style à la mode : or voici comment il rend compte de la première des *Précieuses* : « J'étais à la première représentation des *Précieuses ridicules* de Molière, au Petit-Bourbon. M^lle^ de Rambouillet [1] y était, M^me^ de Grignan [2], tout le cabinet de l'hôtel de Rambouillet, M. Chapelain [3] et plusieurs autres de ma connaissance. La pièce fut jouée avec un applaudissement général, et j'en fus si satisfait en mon particulier que je vis dès lors l'effet qu'elle allait produire. Au sortir de la comédie, prenant M. Chapelain par la main : Monsieur lui dis-je, nous approuvions vous et moi toutes les sottises qui viennent d'être critiquées si finement et avec tant de bon sens ; mais, croyez-moi, pour me servir de ce que saint Rémy dit à Clovis, il nous faudra brûler ce que nous avons adoré et adorer ce que nous avons brûlé. Cela arriva comme je l'avais prédit, et l'on revint du galimatias et du style forcé dès cette première représentation. [4] »

Quel fut le retentissement de cette petite pièce, qui ne prenait pas plus du tiers du spectacle, quelques chiffres tout secs permettent d'en juger : à la première représentation (18 nov. 1659) la recette fut de 533 livres ; à la

1. Julie d'Angennes, fille de la marquise de Rambouillet, Catherine de Vivonne, qui mit la préciosité à la mode.

2. Belle et froide personne, fille de M^me^ de Sévigné.

3. Un des habitués de la première heure de l'Hôtel de Rambouillet, écrivain sans valeur qui s'est acquis un renom à la façon d'Érostrate par ses attaques contre Corneille et par sa fâcheuse épopée, *La Pucelle*.

4. *Menagiana*, II, 22, éd. 1729. — Naturellement Ménage ni les autres ne renoncèrent tout d'un coup au style précieux, et Molière revint encore une fois à la charge dans *les Femmes savantes* où Vadius, le pédant ridicule, était une caricature de Ménage en personne.

seconde elle s'éleva à 1400 livres, chiffre considérable pour l'époque.

Pour la première fois alors, la nouvelle troupe obtint une mention de l'unique chroniqueur dramatique de l'époque : Loret en parle dans sa *Muse historique* à la date du 6 décembre 1659, sans toutefois citer le nom de Molière. Il traite la pièce comme une bagatelle, mais si plaisante que « des gens de toute qualité » y sont venus en foule et qu'il n'y eut jamais pareille affluence pour aucune pièce de du Ryer, de Corneille, de Boisrobert, de Quinault et de bien d'autres. Et il ajoute :

> Pour moi, j'y portai trente sous,
> Mais oyant leurs fines paroles,
> J'en ris pour plus de dix pistoles.

La troupe elle-même comprit l'importance du succès qu'elle devait à Molière, comme en témoigne le cadeau de 500 livres qu'elle lui fit après la deuxième représentation.

La liste des personnages dans *les Précieuses ridicules* nous fait voir qu'il y avait eu quelques changements dans cette compagnie. Les deux amoureux qui y figurent s'appellent La Grange et du Croisy, et ces noms appartiennent en réalité à deux acteurs nouveaux, non à des personnages imaginaires. De même un valet est nommé Jodelet, et c'est tout simplement le nom du comique bien connu, dont nous avons déjà parlé, et qui, pendant quelques années, avait joué tantôt à l'Hôtel de Bourgogne, tantôt au Marais.

Il y a apparence que des différends s'étaient produits dans la troupe ; car peu après l'arrivée à Paris, M. et M^lle^ du Parc, c'est-à-dire la jeune première et le premier co-

mique (après le directeur lui-même), abandonnèrent Molière pour passer au Marais. Dufresne, l'ancien co-directeur, qui était vieux et fatigué, prit sa retraite définitive.

En même temps furent engagés Jodelet et son frère l'Espy du Théâtre du Marais. Tous deux pourtant étaient sur le retour de l'âge ; Jodelet, dont la diction nasillarde et l'aspect drôlatique avaient si fort égayé les Parisiens, était devenu manifestement inférieur à lui-même. Peut-être bien aussi n'avait-il plus de santé : le fait est qu'il mourut l'année suivante. A peine rentrée à Paris, la troupe éprouva une perte et un deuil véritable par la mort de Joseph Béjart. Ce qui marque bien la considération dont l'entouraient ses camarades, c'est que le théâtre, après son enterrement, fut fermé pendant huit jours.

L'emploi des amoureux, tenu naguère par Joseph Béjart, passe alors à un jeune homme, qui venait d'être engagé et qui devait prendre une place importante dans la troupe, Charles Varlet de La Grange. Né à Amiens, en 1640 environ, il avait à peine vingt ans quand il vint chez Molière après avoir joué quelque temps en province. Entre les mains du maître, alors âgé de trente-quatre ans, il fut comme une argile humide. Molière fit de lui l'amoureux idéal tel qu'il le concevait ; ce n'était plus la petite poupée doucereuse et insignifiante que l'on avait vue jusqu'alors, mais un rôle de caractère, l'amoureux qui ne reste pas le même dans toutes les pièces, mais qui a tantôt l'étourderie, la crédulité, la candeur d'un jeune bourgeois (Horace, dans *l'École des Femmes*), tantôt l'impertinence élégante d'un gentilhomme (Clitandre, dans *George Dandin*), tantôt l'ardeur cordiale et le bon sens spontané d'un jouven-

ceau (Valère, dans *Tartuffe*), tantôt enfin la perversité, la corruption consciente et froide de *Don Juan*. D'un pareil amoureux, tel que le Théâtre-Français en connut au XIX^e^ siècle avec Bressant et Delaunay, La Grange a été le prototype. Taille moyenne, élégante et bien prise, traits nettement dessinés, bouche petite et moqueuse, parole facile, démarche gracieuse, voilà quels avantages ont fait que La Grange est devenu en France le modèle du « jeune premier », modèle assez différent du type anglais, sentimental et quelque peu gauche et lourd, du jeune premier danois, toujours épanoui, frisé et lyrique, et aussi du chef de station large d'épaules, qui, pour les Allemands, incarne au théâtre l'amoureux idéal.

La Grange joua, autant dire, tous les amoureux du théâtre de Molière, sans compter divers rôles dans des pièces d'autres auteurs. Avec sa culture, son caractère aimable, son talent de parole, il eut beaucoup d'influence dans la troupe au fur et à mesure qu'il prit de l'autorité. Molière lui abandonna l'emploi important d'orateur, emploi dont nous aurons à reparler, et, après la mort du maître, ce fut La Grange qui empêcha la compagnie de se dissoudre.

Homme d'ordre comme il était, aussitôt après son entrée dans la troupe, il se mit à tenir un précieux livre de comptes, où il enregistrait en outre tous les incidents de la vie du théâtre. Ainsi, sans qu'il s'en soit douté, il a écrit une véritable histoire de la troupe ; son « registre », comme il l'appelle, a été heureusement conservé et, avec sa comptabilité et ses remarques sur les divers incidents, il fournit aux historiens du théâtre beaucoup de renseignements intéressants, qu'on eût vainement cherchés ailleurs. La

troupe actuelle du Théâtre-Français, qui possédait ce registre manuscrit, a compris sa valeur pour l'histoire du théâtre et les recherches sur Molière et, en 1876, en a donné une très belle édition, avec des notes et des éclaircissements d'Édouard Thierry, naguère administrateur du théâtre [1].

La Grange épousa plus tard Marie Ragueneau, la fille du pâtissier-poète, qui était entrée dans la troupe comme femme de chambre de Mlle de Brie : entendons par là qu'elle était une façon d'élève de cette actrice plus âgée qu'elle, et qu'en cette qualité elle lui servait de suivante. Actrice insignifiante, sans beauté, mais non sans coquetterie, Marie Ragueneau avait un goût marqué pour les choses du ménage. C'est sans doute par cette qualité qu'elle plut à La Grange qui n'était dissipateur que dans ses rôles. D'ailleurs ce couple paraît avoir vécu en bonne intelligence, à l'abri des querelles et des ruptures, si générales dans le monde du théâtre.

La postérité doit aussi à La Grange de la reconnaissance pour avoir publié avec Vinot, après la mort de Molière, la première édition complète et authentique des œuvres du grand poète comique [2].

L'autre nouvel acteur, dont nous trouvons le nom sur la liste des personnages des *Précieuses ridicules*, c'est du Croisy. Lui aussi, il fut une des colonnes de la troupe de Molière, mais il n'eut pas toutefois, au dedans ou au dehors, la même influence que La Grange. Philibert Gassot du Croisy avait trente ans quand il fut engagé au théâtre du Petit-Bourbon. Ce jeune gentilhomme — du Croisy

1. *Registre de La Grange (1658-1685), précédé d'une notice biographique. Publié par les soins de la Comédie-Française, 1876.*

2. *Œuvres de M. de Molière par Vinot et La Grange.* Paris, 1682, 8 vol. in-12.

est un des comédiens qui avaient le droit de prendre la particule nobiliaire — [1] avait été jeté par son amour pour le théâtre dans une existence nomade et avait même été directeur d'une troupe. Il chercha comme un port auprès de Molière, et celui-ci, de plus en plus, fut disposé à lui confier les rôles comiques plus ou moins marqués. C'est lui qui, d'original, représenta Oronte du *Misanthrope*, Mercure d'*Amphitryon*, M. de Sotenville de *George Dandin*, Vadius des *Femmes savantes*. Mais sa création la plus importante fut celle de *Tartuffe*, importante surtout parce qu'elle nous indique comment Molière concevait l'interprétation de ce rôle, qui a provoqué tant de controverses.

Du Croisy était un bel homme, mais avec pas mal d'embonpoint, et son emploi était celui des comiques. Maintenant, au Théâtre-Français, — et ailleurs aussi, du reste, — Tartuffe est joué par un amoureux ou un grand premier rôle. On sait que Coquelin aîné, quand il était à la Comédie-Française, ne put jamais se faire confier l'interprétation de ce personnage. Quand Molière choisit du Croisy, ce bel homme, bien en point, qui gardait quelque élégance naturelle dans ses effets comiques, pour figurer son Tartuffe, c'est sans doute que son imagination lui présentait une certaine image de cette figure, qu'il souhaitait qu'elle fût finement individualisée et qu'elle n'eût pas le type conventionnel du cafard qui roule des yeux larmoyants, comme on nous la présente d'habitude [2].

1. Il n'en était pas de même pour La Grange. Il s'intitulait La Grange, mais, en réalité, s'appelait Varlet. La Grange était le nom de famille de sa mère.

2. Il serait très heureux de voir les acteurs renoncer à ces ambitieuses généralisations qui, dans *Tartuffe*, prétendent représenter toute la fureur de domination de l'Église catholique, dans *Shylock*, toute la misère

Notons une circonstance assez piquante : tandis que Molière après son *Tartuffe* devint pour les dévots un objet d'exécration, au point qu'on lui refusa la sépulture en terre sainte, du Croisy, le créateur du rôle, avait avec le curé de sa paroisse des relations si amicales et sa mort fit tant de chagrin à ce prêtre qu'il ne se sentit pas la force de procéder à l'enterrement du comédien et, en cette occasion, se fit remplacer par un collègue.

La femme de du Croisy fit aussi partie de la troupe, mais ne joua que des rôles subalternes, comme M^lle^ La Grange. Il semble que Molière ne l'aimait pas. Nous ne la connaissons que par le petit rôle qu'elle joua sous son propre nom dans *l'Impromptu de Versailles*. Molière, expliquant à chacun son rôle, lui tient ce langage : « Pour vous, vous représentez une de ces personnes qui prêtent doucement des charités à tout le monde ; de ces femmes qui donnent toujours le petit coup de langue en passant et seraient bien fâchées d'avoir souffert qu'on eût dit du bien du prochain. Je crois que vous ne vous acquitterez pas mal de ce rôle. »

Avec ces collaborateurs auxquels il faut joindre M. et M^lle^ du Parc qui, après un an, revinrent du Marais, la troupe était bien montée pour la plupart des emplois. Pour la tragédie, elle laissait à désirer, puisqu'elle n'avait d'autre

lamentable de l'infortuné peuple juif, dans *Hamlet*, toute l'impuissance irrésolue de l'hypocondrie. Des interprétations de cette sorte peuvent s'admettre dans la critique littéraire ; mais l'art du comédien ne peut atteindre à la représentation du général qu'à travers l'individuel. Quiconque souhaite que le théâtre ne s'oriente pas dans une direction moralisante et déclamatoire, mais qu'il soit une peinture artistique et vivante de l'humanité, se réjouit à la pensée que certains acteurs modernes, rompant avec la tradition sentimentale et philosophique du XIX^e^ siècle, donnent aux figures classiques une interprétation moins élevée peut-être, mais plus humaine et plus frappante, ainsi que l'on faisait du vivant des anciens poètes.

grand premier rôle que Molière qui ne réussissait pas dans ce genre. Mais, après *les Précieuses ridicules*, elle avait conquis la notoriété, et Paris comptait désormais un théâtre permanent de plus.

CHAPITRE VI

Situation matérielle des troupes parisiennes. — Leur organisation républicaine. — Émoluments des acteurs. — Origine des « feux ». — Costumes dispendieux. — « Officiers du théâtre. » — Fonction de l' « orateur ». — Molière et autres comédiens considérés comme « orateurs ». — Bagarres et scandales au théâtre. — Les employés subalternes. — Le souffleur et la mémoire des comédiens.

Bien que le nom de Molière, dans des anecdotes véridiques et apocryphes, soit étroitement rapproché de celui de Louis XIV, bien que l'on pense d'ordinaire, et non pas tout à fait sans raison, qu'il dut au « Roi Soleil » sa position à Paris, il ne faut pourtant pas croire que la troupe qu'il dirigeait ait été matériellement la plus favorisée. Au contraire.

A l'époque où nous a conduits notre exposé, c'est-à-dire en 1660 environ, il y avait à Paris quatre troupes permanentes : 1° la troupe des Italiens et 2° celle de Molière, qui jouaient alternativement au Petit-Bourbon ; 3° la troupe royale, à l'Hôtel de Bourgogne, et 4° la troupe du Marais. Plus favorisée que les autres, la troupe italienne avait une pension du Roi, se montant à 15.000 fr. ; venait ensuite la troupe royale qui recevait 12.000 fr. ; puis celle du Marais qui peut-être eut quelque chose — elle s'intitulait « Troupe entretenue par Sa Majesté » ; — enfin la troupe de Molière qui n'avait absolument rien.

Pour la première fois, quelques années plus tard, en août 1665, dans une circonstance où il fut particulièrement satisfait de Molière, le Roi accorda à sa compagnie une pension annuelle de 6.000 fr., dont le taux, du vivant de Molière, ne fut pas relevé. Ainsi donc, comme on le voit, elle avait aux subsides officiels une part deux fois moindre que celle de l'Hôtel de Bourgogne.

Abstraction faite de la subvention royale, la situation matérielle et administrative des divers théâtres était à peu près la même ; il est intéressant de la connaître, car sur les mêmes principes est fondée actuellement la constitution presque unique du Théâtre-Français, dont le régime est encore celui d'une société amicale autonome.

Le vieux Chappuzeau, dont le naïf petit livre, paru peu de temps après la mort de Molière, est une source très précieuse pour tout ce qui touche à la situation administrative des troupes, dit excellemment, en parlant des comédiens : « Il n'y a point de gens qui aiment plus la monarchie dans le monde que les comédiens, qui y trouvent mieux leur compte, et qui témoignent plus de passion pour sa gloire ; mais ils ne la peuvent souffrir entre eux ; ils ne veulent point de maître particulier, et l'ombre seule leur en ferait peur. Leur gouvernement n'est pas toutefois purement démocratique, et l'aristocratie y a quelque part. »

Voici ce qu'il faut entendre par là : tandis que les acteurs, en matière d'art, étaient forcés de reconnaître la suprématie de certains talents éminents et s'inclinaient volontiers devant elle, en matière commerciale, ils se maintenaient sur le pied d'égalité et ils réglaient leurs affaires par une entente mutuelle et en allant au vote. Mais il n'y avait point une grande association professionnelle formée entre les

troupes de France ou entre les troupes de Paris. Chaque troupe formait une petite république indépendante. Chappuzeau dit expressément : « Toutes les troupes de comédiens, tant les sédentaires qui ne quittent point Paris, que les ambulantes qui visitent les provinces et que l'on appelle troupes de campagne, ne sont pas un même corps de république. Chaque troupe fait bande à part ; elles ont leurs intérêts séparés et n'ont pu venir encore à une étroite alliance. Quoique leurs mœurs et coutumes soient pareilles et qu'elles observent les mêmes lois, elles n'ont point d'amphictyons ni de conseil général comme les sept villes de la Grèce ; en un mot ce ne sont pas des États confédérés ni qui se veuillent beaucoup de bien l'un à l'autre. J'ai promis de ne pas flatter et de dire les choses comme elles sont. Mais je trouve qu'il en va de même entre tous les États de la terre, entre toutes les villes, entre toutes les familles, et il n'y a rien en cela d'extraordinaire entre les comédiens [1]. »

Cette organisation socialiste, que formait une troupe, était fondée sur des principes très simples : chaque acteur était co-partageant dans l'entreprise commune ; seuls, les « fonctionnaires » avaient des émoluments fixes. Le plus ancien traité de ce genre, que nous connaissions, est daté du 17 décembre 1644 [2]. Il est fort peu compliqué et dispose seulement que le revenant bon, une fois payés tous les frais du théâtre, est divisé en un certain nombre de parts. De plus, il est dit que quiconque manquera une représentation sera puni d'une amende.

Les parts étaient égales ; la société en fixait le nombre

1. *Le Théâtre français*, L. III, chap. IV.
2. Il a été trouvé par Eudore Soulié. Voir ses *Recherches sur Molière*.

et il ne pouvait être augmenté. Mais tous les partageants ne touchaient point part entière. Les membres les plus jeunes, ceux qui rendaient peu de services ne touchaient qu'un quart, les acteurs de second plan une moitié ; n'avaient la totalité que ceux sur qui reposait le répertoire [1].

Les traités de l'Hôtel de Bourgogne, qui nous sont conservés, sont un peu plus circonstanciés, quoique le partage soit réglé d'après le même principe que dans les autres troupes de ce temps. Mais à l'Hôtel de Bourgogne, il y a, en outre, une caisse des pensions qui, d'après certaines règles spécifiées, paie une rente viagère aux membres de la troupe qui viennent de se retirer.

Souvent on se figure que les acteurs de ce temps vivaient avec l'imprévoyance des bohêmes ; rien n'est plus éloigné de la réalité : au contraire, ils se préoccupaient plus qu'aujourd'hui de s'assurer l'aisance pour leurs vieux jours : « Entre les traits de leur république, celui-ci mérite d'être remarqué. Ils ne veulent point souffrir de pauvres dans leur État, et ils empêchent qu'aucun de leur corps ne tombe dans l'indigence. Quand l'âge ou quelque indisposition oblige un comédien de se retirer, la personne qui entre en sa place est tenue de lui payer, sa vie durant, une pension honnête, de sorte que, dès qu'un homme de mérite met le pied sur le théâtre à Paris, il peut faire fond sur une bonne rente de trois ou quatre mille livres tandis qu'il travaille et d'une somme suffisante pour vivre quand il veut quitter. Coutume très louable, qui n'avait lieu ci-devant que dans la

1. Les choses se passent encore ainsi entre les sociétaires du Théâtre-Français, mais la division des parts est un peu plus compliquée.

Troupe Royale et que celle que le Roi a établie depuis peu veut prendre pour une forte base de son affermissement[1]. »

C'était aussi l'usage à l'Hôtel de Bourgogne, lorsqu'un acteur ou une actrice venait à mourir, de faire un cadeau de 100 pistoles à son plus proche héritier, ce qui le consolait mieux de la perte qu'il avait éprouvée que n'eussent pu faire les compliments les meilleurs.

Avec l'application de ce principe du partage, tous les acteurs recevaient des gages assez élevés; car, au temps de Molière du moins, ceux qui n'avaient pas part entière étaient le petit nombre. Dans la troupe de Molière, de 1660 à 1673 (date de sa mort), la moyenne des parts fut environ de 3.690 livres[2], somme assez élevée, si l'on considère la valeur de l'argent à cette époque, et quand on songe que c'était le salaire ordinaire de tous les acteurs un peu habiles. Cette somme représente, en notre monnaie, environ 17.000 francs.

Après la mort de Molière, dans sa troupe, la moyenne des parts s'abaisse à 2.659 livres environ ; puis de nouveau, après 1680, alors qu'il n'y eut plus qu'un théâtre où l'on joue tous les jours (excepté pendant la semaine de Pâques, aux jours de grandes fêtes et pendant les deuils de la cour, etc.), elle se relève sensiblement jusqu'en 1688 et atteint une moyenne annuelle de 5993 livres.

Il y eut des années où les parts furent minces — pendant la guerre de la Succession d'Espagne et sous la Régence. — Durant cette époque, nous n'avons pas de chiffres précis; mais dans les années qui précèdent la grande révolu-

1. *Le Théâtre français*, III, chap. XII.
2. J'ai fait ce calcul et celui qui suit d'après le Registre de La Grange.

tion, la moyenne approchait de 30.000 livres, ce qui représente le double en monnaie actuelle [1].

Ce que nous appelons les « feux. », — chez nous c'est un tant pour cent sur la recette, en France et ailleurs, c'est une somme fixe par représentation, — était alors une allocation pour l'éclairage et le chauffage pendant l'hiver. L'usage en fut introduit le 28 septembre 1682. Chaque acteur recevait, chaque fois qu'il jouait, 5 sols pour le chauffge de sa loge et 2 sols 6 deniers pour la lumière. En 1700, la valeur des « feux » était de 20 sous, et en 1760 de 2 livres.

Bien qu'à notre point de vue moderne ces revenus des acteurs soient assez considérables, rarement devenaient-ils riches : « Ils se contentaient de vivre honnêtement », dit Chappuzeau toujours courtois.

Il était une dépense qui faisait constamment une large brèche dans leurs gages : celle des costumes. Les acteurs devaient y pourvoir eux-mêmes et le public, sur cet article, avait de grandes exigences. Pour les costumes dits *à la Romaine*, que l'on portait dans les tragédies dont l'action se passait en Grèce et à Rome, — notons qu'ils ressemblaient fort peu au véritable costume des Romains, — on employait de l'or vrai, de l'argent vrai, très fins, parce qu'ils se gâtaient vite s'ils étaient faux, et, de plus, parce que les spectateurs étaient si près des acteurs qu'ils pouvaient distinguer s'ils n'avaient que du paillon. Un costume *à la Romaine* ou *à la Grecque* — on ne faisait point de différence entre les deux — pouvait coûter 1.500 livres (environ 7.150 francs) ou plus. Il y avait des acteurs dont la garde-robe valait plus de 10.000 livres (environ

1. Au temps de Molière, j'évalue toujours la monnaie au quintuple de sa valeur actuelle.

48.000 francs), bien que l'on ne connût pas une grande variété sur cet article, et que l'on s'en tînt au costume moderne, au costume romain et au costume turc.

Ce n'était pas, au reste, seulement sur la scène, mais

Fig. 20. — Costume « à la Romaine ».

Fig. 21. — Costume « à la Turque ».

D'après un document original conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, à Paris.

aussi dans la vie ordinaire, que les acteurs tenaient à honneur et étaient même obligés, dans une certaine mesure, d'être vêtus avec recherche. Il leur fallait souvent, en effet, paraître à la cour et ils avaient commerce avec des personnes haut placées. Ils devaient donc suivre les modes et faire de la dépense pour leurs habits de ville ; ce qui ne leur permettait pas de placer beaucoup d'argent en rentes [1].

1. Chappuzeau, L. III, chap. XVIII.

Parfois même il arriva qu'ils créèrent des modes qui furent aussitôt adoptées par le public. Ainsi Riccoboni [1] rapporte que ce que l'on appelait l'Andrienne [2] et beaucoup d'autres pièces d'habillement tiraient leur origine du théâtre.

En ce qui concerne le paiement des parts, il se fit, jusque pendant le XVIII[e] siècle, d'une manière aussi simple que possible.

Quand la pièce était achevée, le public parti, et que les acteurs avaient changé de costume, on faisait la caisse. Chacun des co-partageants avait le droit d'assister au règlement de la recette du jour. Mais, en fait, trois seulement avaient mission de tenir la comptabilité: le trésorier, le secrétaire et le contrôleur. Ils étaient choisis dans la troupe, et leur emploi était purement honorifique, sans aucune rémunération. Le receveur au bureau apportait l'argent; on le comptait, on faisait déduction des dépenses du jour ; ce qui restait était immédiatement divisé en parts et chacun emportait ce qui lui revenait. Chaque mois on acquittait les frais généraux et le loyer du théâtre était régulièrement payé par trimestre [3].

Ce mode de répartition si simple, que Corneille a représenté dans la dernière scène de sa comédie *l'Illusion comique*, se maintint longtemps, comme nous l'avons déjà dit. On ne sait pas exactement quand il prit fin. Un règlement de mars 1720 dispose encore que les parts seront payées chaque jour [4].

1. *Réflexions historiques.*
2. L'Andrienne, ainsi nommée de la pièce de Baron, l'*Andrienne*, imitation de l'*Andria* de Térence, était une robe ouverte, avec un large plissé qui, du cou, descendait le long du dos et qui, parfois, se terminait par une traîne.
3. Chappuzeau, L. III, chap. XXIX.
4. Jules Bonnassies, *La Comédie-Française*, Hist. administrative (1658-1757), Paris, 1874, p. 306.

Le personnel qui avait des appointements fixes, — les gagistes comme on disait, — était payé soit à la journée, soit au mois, soit au trimestre, soit même à l'année. Les fonctionnaires et employés du théâtre étaient qualifiés d'officiers ; les gagistes étaient les bas-officiers, les employés non rétribués, les hauts-officiers.

A cette dernière catégorie appartenaient ceux que nous avons nommés plus haut : le trésorier, le secrétaire, le contrôleur.

Le trésorier tenait en sûreté les fonds de réserve de la troupe et l'argent nécessaire pour payer les honoraires des auteurs, les nouvelles machines, c'est-à-dire les décors, le loyer, les réparations, etc. Il payait aussi parfois les dettes par acomptes. « Le public n'est pas riche, dit Chapuzeau, mais il se trouve de riches particuliers qui, au besoin, lui font des avances, et qui sont fidèlement remboursés ».

Chaque mois le trésorier rendait ses comptes à ses camarades.

Le secrétaire tenait le livre de comptes et recevait la note et l'argent du receveur au bureau. En outre, il inscrivait sur ce livre les engagements des nouveaux membres de la troupe, en mentionnant les conditions suivant lesquelles ils étaient faits. Le trésorier et le secrétaire n'étaient souvent, comme il est naturel, qu'une seule et même personne. La Grange, par exemple, occupa pendant longtemps ces deux postes de confiance.

Le contrôleur vérifiait les comptes et la caisse que tenaient les deux autres officiers. Un passage de Chappuzeau témoigne de la confiance que les membres de la troupe mettaient en leurs délégués : « Dans la troupe du Marais les deux clefs qui ouvraient deux différentes serrures étaient

gardées par des particuliers de la Compagnie pour éviter tout abus ; mais cela ne se pratique aujourd'hui dans aucune des deux troupes [1] et il y a tant de bonne foi entre les comédiens qu'il ne se trouve jamais entre eux un sou de mécompte [2]. »

Très importante était la fonction de l'officier que l'on appelait l'orateur. La réclame que se font nos scènes modernes à l'aide d'annonces, de notes, d'articles dans les journaux quotidiens était encore chose inconnue. On se contentait de solliciter l'attention du public par des affiches et en recommandant sur la scène même les pièces que l'on allait jouer. Telle était, sous sa double forme, la tâche que l'orateur avait à remplir.

Il rédigeait donc l'affiche, mais cela ne signifie pas qu'il eût simplement à indiquer le titre de la pièce, les noms de l'auteur, des personnages, des acteurs. L'affiche, à cette époque, comportait un court éloge de la pièce, fait pour mettre le public en goût, parfois même un résumé des principaux incidents, comme cela se pratiqua déjà en Angleterre, au temps de Shakespeare [3]. En revanche, on ne se mettait pas en peine de mentionner les noms des personnages, moins encore ceux des acteurs. Tout au plus donne-t-on le nom de l'auteur ; encore cela ne commence-t-il à devenir un usage que dans les trente ou quarante premières années du XVII^e siècle. Précédemment les acteurs se contentaient de faire imprimer que « leur auteur » avait écrit une comédie

1. Au moment où écrit Chappuzeau (1674), il n'y avait que deux troupes françaises à Paris : la troupe royale où s'étaient fondues la troupe de Molière et celle du Marais.

2. Chappuzeau, L. III, chap. LI.

3. Cf. mon livre, *Le théâtre anglais au temps de Shakespeare*, p. 101 et suiv.

sous tel ou tel titre. Quant à l'habitude de nommer les acteurs, elle est bien plus récente et ne remonte guère au delà de cent ans.

L'autre partie de la tâche de l'orateur était bien plus dif-

LES COMEDIENS DV ROY
ENTRETENVS PAR SA MAIESTÉ
COMME les diuertiſſemens enjouez ſont de ſaiſon, nous croyons vous bien régaller en vous promettant pour demain Mardy iij iour de Fevrier, la plaiſante COMEDIE du IODELET MAISTRE, de Monſieur SCARON: Auec vne DANSE de SCARAMOVCHE, qui ne peut manquer de vous plaire beaucoup.
A Vendredy ſans faute les AMOVRS du CAPITAN MATAMORE, ou l'ILLVSION COMIQVE, de Monſieur de CORNEILLE l'aiſné.
En attendant les ſuperbes Machines de la CONQVESTE de la TOISON d'OR
Cela ſe fera à l'Hoſtel du Marais, vieille rue du Temple, à deux heures

Fig. 22. — Affiche du Théâtre du Marais.

ficile et bien plus importante que la rédaction de l'affiche. Quand le spectacle était terminé, il s'avançait seul devant le public et, en quelques paroles adroitement tournées, il recommandait la pièce qui devait être jouée à la prochaine représentation. Les choses n'allaient pas toutes seules; cette « Annonce » exigeait beaucoup de tact et de présence d'esprit, car l'entrée de l'orateur était toujours impatiemment attendue, et souvent c'était comme une petite pièce après la grande, une pièce où les spectateurs devenaient des partenaires qui improvisaient.

L'emploi d'orateur exigeait donc avant tout et surtout un acteur qui fût, dès l'abord, assuré du bon vouloir du public et qui eût une certaine action sur lui. Il était par suite toujours confié à une des notabilités de la troupe.

L'Hôtel de Bourgogne eut d'abord pour orateur Bellerose, si aimé du public, plus tard l'excellent acteur Floridor. Quand il « venait annoncer, toute l'assemblée prêtait un très grand silence, et son compliment court et bien tourné était quelquefois écouté avec autant de plaisir qu'en avait donné la comédie. Il produisait chaque jour quelque trait nouveau que recueillait l'auditeur, et marquait la fécondité de son esprit » [1]. Après Floridor, l'emploi fut tenu à l'Hôtel de Bourgogne par Hauteroche, acteur moins éminent, mais auteur lettré et expert.

Au Théâtre du Marais, Mondory fut, à l'origine, l'orateur tout désigné ; quand il fut tombé malade, il eut pour remplaçant d'abord d'Orgemont, ensuite Floridor, pendant le temps qu'il fit partie de la troupe [2] ; et, lorsque Floridor passa à l'Hôtel de Bourgogne, Laroque, l'homme de confiance du Théâtre du Marais, lui succéda et garda l'emploi vingt-sept ans. « L'on peut dire, sans fâcher personne, dit Chappuzeau toujours prudent, qu'il a soutenu le Théâtre du Marais jusqu'à la fin par sa bonne conduite et par sa bravoure, ayant donné de belles marques de l'une et de l'autre dans des temps difficiles où la troupe courut de grands dangers. »

Laroque, de son vrai nom Regnault Petit Jean, ne dut pas à son talent d'être désigné comme orateur ; son mérite de comédien ne passait pas la médiocrité ; il était de ces gens qui se trouvent plus capables de bien conseiller les

1. Chappuzeau, *Le Théâtre français*, L. III, chap. XLIX.
2. Id., *ibid.*, chap. LVI.

autres que de faire des créations originales. Mais il avait belle mine, il parlait avec facilité et surtout il était très courageux ; or cette dernière qualité était tout à fait indispensable dans un théâtre comme le Marais où le vacarme était à l'ordre du jour. Quand des polissons de pages ou des laquais insolents étaient entrés dans la salle sans payer leur place, quand le portier gisait dans le vestibule blessé et parfois assommé, quand le parterre retentissait des clameurs poussées par des mousquetaires brutaux et pris de boisson, Laroque était l'homme qu'il fallait alors pour apaiser les esprits, soit en trouvant de bonnes paroles, soit en mettant flamberge au vent. Ainsi, maintes fois, il tira la troupe des embarras les plus graves par son intrépidité. « Il se faisait craindre des faux braves et estimer des hommes de vrai courage. » Voilà comment le juge Chappuzeau .

Avec Molière nous avons un type d'orateur tout différent. Le représentant de l'Hôtel de Bourgogne était élégant et beau parleur ; celui du Marais, rude et vaillant ; Molière fut avant tout et surtout spirituel. Tandis que, dans la vie privée, il était presque taciturne et contemplateur, nous savons qu'il aimait parler en public, et l'on peut être assuré qu'il ne restait jamais à court. Quand, la dernière pièce jouée, on le voyait venir faire son compliment au public, son large bonnet à la main, avec un fin sourire sur les lèvres, comme il est représenté dans un de ses rares portraits authentiques, alors le parterre était en joie, et les malins dans l'auditoire aiguisaient leur langue et s'efforçaient de mettre dans l'embarras ce diable d'acteur. Et aussitôt commençait un assaut de paroles entre la scène et la salle ; on échangeait les bons mots comme des volants, et Molière en se jouant, avec la rapidité de l'éclair, faisait des répliques

plaisantes à tous ceux qui avaient eu la témérité de s'attaquer à lui et mettait toujours les rieurs de son côté.

A la fin pourtant cette comédie supplémentaire fatigua

Fig. 23. — Molière en orateur.
D'après une estampe de Simonin (Bibl. Nat., Estampes).

Molière. Elle se prolongeait de plus en plus, les spectateurs ne se décidaient plus à quitter la place, et, de la part du public, le badinage quelquefois passa les bornes. Aussi, à

la date du 14 novembre 1664[1], lisons-nous dans le Registre de La Grange cette communication laconique : « J'ai commencé à faire l'annonce à la place de M. de Molière. » La Grange fut, naturellement, un orateur d'une autre sorte que le maître. Fin, élégant et correct, il sut calmer les esprits excités, mais rien n'indique qu'il ait été particulièrement spirituel et en fonds de saillies. Il semble cependant s'être fait apprécier dans cet emploi, car il s'y maintint tant qu'il fut au théâtre, même après la réunion de la troupe, d'abord avec celle du Marais, plus tard avec celle de l'Hôtel de Bourgogne.

Il eut à lutter contre de rudes tempêtes; car, même dans la maison de Molière, on était exposé au vacarme du public, à des scènes tumultueuses qui nous semblent aujourd'hui incroyables, mais qui donnent bien l'idée des rapports très étroits, sinon toujours cordiaux, qu'observaient entre elles les deux puissances de l'un et de l'autre côté de la rampe.

Jusqu'au jour où le Roi, à la sollicitation de Molière, supprima cet abus, il n'était pas rare que des gens tenant à la cour de façon ou d'autre, surtout des officiers, se crussent autorisés à entrer gratis au parterre, et, quand on leur en refusait l'accès, ils étaient exaspérés ; on voyait des troupes armées marcher contre le théâtre, tuer le portier qui voulait leur barrer la route et chercher à se frayer passage jusqu'à la scène pour tirer vengeance des acteurs. C'est en une occasion de ce genre que le jeune Louis Béjart se montra tout à coup sous le costume du vieil homme qu'il

1. Chappuzeau rapporte que La Grange prit l'emploi d'orateur six ans avant la mort de Molière c'est-à-dire en 1667. Il a dû, ou bien se tromper ou bien la différence de date s'explique par le fait que La Grange, les premières années, n'était que le suppléant de son chef.

devait jouer dans la pièce, tomba à genoux et s'écria d'une voix tremblante : « Ah ! Messieurs, épargnez du moins un pauvre vieillard qui va sur ses soixante-quinze ans et n'a plus que quelques jours à vivre. » Ainsi l'échauffourée s'acheva dans un éclat de rire et le désordre eut un terme provisoire [1].

Mais la question du billet d'entrée restait toujours brûlante et toujours il y avait des gens qui, par ruse ou par force, prétendaient se placer gratis. Dans un procès de police de 1662, nous voyons comment les directeurs de la troupe italienne et de la troupe française — Tiberio Fiorelli [2] et Ottavio Costantini [3] pour les Italiens, Molière et du Croisy pour les Français — se plaignent qu'une bande de sept ou huit laquais aient voulu entrer de force, comment le portier [4] ayant tâché de les arrêter, ils l'ont injurié et dégainé contre lui, si bien qu'il dut se réfugier dans une maison voisine où les laquais ont tiré sur lui des coups de pistolet.

Une autre fois ce sont les pages qui font des leurs : ils jettent sur la scène un gros fourneau de pipe, pendant que

1. C'est, en tout cas, ce que raconte Lemazurier dans sa *Galerie des acteurs français* (Paris, 1810). L'anecdote a un peu la mine d'avoir été fabriquée et ne s'appuie pas sur des documents contemporains, comme ce qui suit, tiré de pièces d'archives judiciaires que Campardon a publiées dans différents recueils (*Docum. inédits* etc., *Nouvelles pièces*, etc., les *Comédiens du Roi*, etc.) pour éclairer sur la situation du théâtre à cette époque.

2. Le fameux Scaramouche. Voir *Le Théâtre au Moyen Age*, p. 278 et suiv.

3. Père du célèbre Mezzetin, Angelo Costantini. Voir *Le Théâtre au Moyen Age*, p. 290 et suiv.

4. Le portier du théâtre de Molière s'appelait Saint-Germain. On peut dire que, dans la troupe, il avait le poste le plus exposé, et parfois, il fallut mettre des emplâtres coûteux sur les plaies et bosses qu'il recevait dans l'exercice de ses fonctions. Peu avant l'événement rapporté ci-dessus, il semble qu'il ait eu une affaire encore plus chaude ; car nous lisons dans le Registre de La Grange (20 mars 1661) : « Donné à Saint-Germain portier. pour sa blessure, 55 livres. »

Molière joue dans son *Amour médecin* [1] ; ils frappent à tort et à travers les autres spectateurs du parterre et, quand le procureur du Roi paraît sur le théâtre et leur dit : « Pages, déposez vos cannes, mettez-les à terre », ils refusent de lui obéir. Un jeune homme surtout, vêtu d'un pourpoint de velours noir, avec une plume blanche à son chapeau et l'épée au côté, gronde furieusement. Et, lorsqu'un respectable personnage, assis sur la scène (comme spectateur), lui dit : « Vous manquez de respect ; souvenez-vous que vous parlez à votre juge », l'autre lui répond avec insolence : « Nous nous moquons pas mal des juges ; personne n'est notre juge, à nous. » Sur quoi, le tumulte grandit et ne cesse que lorsque les pages se sont rendus tout à fait maîtres du parterre.

On comprend qu'il n'était pas très commode de jouer la comédie dans de pareilles conditions : il y eut des cas où l'on fut obligé de cesser la représentation, tant le vacarme était violent ; mais c'est ce que les acteurs n'aimaient guère, car il y avait là pour eux une grosse perte.

Il en advint ainsi, en 1691, pour une représentation où quelques officiers ivres firent un énorme scandale et où La Grange dut se charger de l'affaire. Le procès-verbal du magistrat de police [2] donne une idée tout à fait caractéristique des brutalités auxquelles le public pouvait se porter contre les acteurs et des passions que déchaîna cette misérable question de l'entrée gratuite.

Une après-midi, comme on représentait *la Devineresse* de Thomas Corneille[3], arrive au théâtre une société de cinq

1. Campardon, *Docum. inéd.*, p. 35 et suiv.
2. Campardon, *Com. du Roi*, p. 290-297.
3. Et de Donneau de Visé. *La Devineresse ou madame Jobin* fut représentée

officiers; ils étaient tous en belle humeur et l'un d'eux, le capitaine de Sallo, tout à fait ivre. Il veut entrer sans billet, et, comme le surveillant l'arrête, il lui dit que son frère prendra un billet pour lui. Le surveillant l'invite alors à attendre l'arrivée de ce frère ; il ajoute que, suivant l'ordre du Roi, il ne peut laisser passer personne sans billet; mais le capitaine le jette de côté, entre au parterre et, s'adressant à l'assemblée : « Mordieu, dit-il bien haut, les marauds veulent avoir de mon argent, et moi, je ne veux pas leur en donner. »

Dans l'entr'acte, nos cinq officiers se rendent chez Procope, le limonadier, pour s'y rafraîchir, mais non pas avec de la limonade. En effet, quand ils reviennent et que le surveillant demande à de Sallo son billet, celui-ci devient furieux ; il arrache la perruque du caissier, tire son épée et blesse grièvement au côté le malheureux surveillant qu'il faut emporter et faire panser. Après cet exploit, le capitaine considère qu'il lui convient de se divertir un peu à la comédie ; le voilà donc au parterre, mais il y fait un tel vacarme qu'il faut suspendre la pièce, et La Grange vient demander si l'on peut ou non continuer la représentation. « Continuez », répond le public, et l'on poursuit. Mais à peine les acteurs ont-ils recommencé que le capitaine qui, sans doute, s'ennuie, prend à la rampe deux flambeaux qu'il jette à la tête des comédiens et, tirant son épée, cherche à escalader la scène.

Encore une fois La Grange paraît et cherche à faire entendre raison aux officiers ; encore une fois le public demande la continuation du spectacle et l'acte recommence.

pour la première fois le 19 novembre 1679. Le sujet était pris à l'histoire de la Voisin, la célèbre empoisonneuse.

Mais sitôt que paraissent les acteurs, le capitaine se met à hurler : « Mordieu, marauds, voulez-vous vous sauver. Et toi, maudite chienne, échappe-toi bien vite, car j'ai mes pistolets sur moi et je vais t'en casser la tête. »

Tous les acteurs quittèrent alors la scène, excepté La Grange qui annonça au public qu'on allait lui rendre son argent. En même temps, de Sallo, avec un entêtement d'ivrogne, sauta sur la scène avec son frère et un camarade, jurant que si l'on ne jouait pas la pièce sur-le-champ, il clouerait au mur avec son épée tous les acteurs ; puis il éteignit les lumières de la rampe, chercha à couper les cordes qui soutenaient les lustres, gâta les décors et déclara en sacrant qu'il allait mettre le feu à la boutique. Les trois acteurs Poisson, Sérigny et Rozelis vinrent à lui et voulurent lui remontrer que c'était bien assez d'avoir blessé leur employé et enfreint les ordres du Roi. Il répliqua que les ordres du Roi, il les envoyait à tous les diables. Mais on lit ici dans les dépositions des témoins : « Quand son frère, l'homme à l'habit rouge, entendit cela, il lui dit : « Cela n'est pas bien ; il faut respecter les ordres de Sa Majesté. » Mais ces paroles ne firent aucune impression sur de Sallo et il s'apprêtait à pénétrer dans le vestiaire pour injurier les acteurs quand, à la faveur de cette circonstance, on réussit à s'emparer de lui et de ses camarades et à les mettre en arrestation.

Cependant le public donnait l'assaut au bureau, pillait tout ce qui avait quelque valeur et saccageait le reste.

Comme on voit, l'orateur n'était pas le seul qui fût exposé aux mauvais procédés du public ; les fonctionnaires subalternes pâtissaient plus encore.

Bien que l'on n'approchât pas encore de ce nombre éton-

nant d'employés que l'on occupe aujourd'hui dans tout théâtre français qui se respecte, déjà pourtant, du temps de Molière, le personnel des bas-officiers était assez considérable.

Il y avait le portier qui, entre autres choses, avait pour office de faire après chaque représentation l'inspection des bâtiments pour prévenir toute cause d'incendie ; le receveur au bureau qui, en outre de ses obligations essentielles, était responsable de la monnaie fausse ou rognée que l'on pouvait trouver dans la caisse et qui, par conséquent, devait être fort expert à connaître les espèces à leur poids ; les contrôleurs et les gardiens de la porte, dont la mission malaisée est assez caractérisée par ce que nous avons dit plus haut ; aussi les recrutait-on de préférence parmi les hommes vigoureux et très braves. L'Hôtel de Bourgogne avait le droit d'employer à cet objet des soldats du régiment des gardes. Il y avait encore le peintre du théâtre, le décorateur, comme on l'appelait ; à lui le soin d'orner la scène et la salle et, en outre, de concert avec le machiniste, de préparer les décorations et machines pour les pièces féeriques qui étaient alors à la mode. C'était aussi son office « de faire retirer d'entre les ailes du théâtre de certaines petites gens qui s'y viennent fourrer et qui, outre l'embarras qu'elles causent aux comédiens dans les entrées et les sorties, donnent une méchante figure au théâtre et blessent la vue des auditeurs [1] ». Enfin le peintre du théâtre veillait à ce que les deux moucheurs de chandelles fissent leur office à la rampe et aux lustres pendant les entr'actes. En retour les bouts de chandelles lui revenaient comme droit casuel [2].

1. Chappuzeau, L. III, chap. LII.
2. Règlement du 9 juin 1758. Voir Bonnassies, *Com. franç.*, Histoire administrative, p. 350.

Nommons encore les ouvreurs de loges, le fabricant de chandelles, l'imprimeur, l'afficheur; ce dernier devait, en temps opportun et très ponctuellement, placer les affiches au coin des rues et aux autres places qui lui étaient désignées d'avance. Les affiches de l'Hôtel de Bourgogne étaient rouges et celles de Molière vertes.

L'employé que nous appelons aujourd'hui régisseur, on le nommait alors premier garçon de théâtre ; il était préposé à la garde et tenait registre de tous les accessoires et de tous les assistants employés dans les diverses pièces ; il veillait à ce que « tous ceux qui se présentent en public ne paraissent que décemment vêtus et chaussés ».

Il tenait aussi les bouts de rôles composés d'une ou deux répliques, sonnait pour annoncer le commencement de la représentation et avertissait les acteurs quand ils devaient entrer en scène. Il avait sous ses ordres quatre garçons de théâtre, moitié machinistes, moitié domestiques.

Un poste important, à cette époque comme aujourd'hui, c'était celui de souffleur ou, ainsi que l'on disait au temps de Molière, de copiste. A l'origine, en effet, sa tâche consistait à transcrire les pièces et à extraire les rôles et encore aujourd'hui dans beaucoup de théâtres le souffleur reste chargé des copies. Par là même, il devint une manière d'archiviste, puisqu'il avait à garder les manuscrits et les rôles de la troupe. « Il est de sa charge de tenir la pièce à une des ailes du théâtre, tandis qu'on la représente, et d'avoir toujours les yeux dessus pour relever l'acteur s'il tombe en quelque défaut de mémoire ; ce qui, dans le style des collèges, s'appelle *souffler*. Il faut pour cela qu'il soit prudent et sache bien discerner quand l'acteur s'arrête à propos et fait une pause nécessaire, pour ne lui rien suggérer

alors, ce qui le troublerait au lieu de le soulager. J'en ai vu en de pareilles rencontres crier au souffleur trop prompt de se taire, soit pour n'avoir pas besoin de son secours, soit pour faire voir qu'ils sont sûrs de leur mémoire, quoiqu'elle pût leur manquer. Aussi faut-il que celui qui suggère s'y prenne d'une voix qui ne soit, s'il est possible, entendue que du théâtre et qui ne puisse porter jusqu'au parterre, pour ne donner pas sujet de rire à de certains auditeurs qui rient de tout, et font des éclats à quelques endroits de comédie, où d'autres ne trouveraient pas matière d'entr'ouvrir les lèvres [1]. »

Les acteurs, d'ailleurs, semblent avoir été bien entraînés pour la mémoire et, en tout cas, ils étaient exercés à improviser de façon à pouvoir, même dans les pièces en vers, remplacer un vers par un autre, et s'épargner ainsi l'ennui de recourir de façon trop apparente à l'aide du souffleur, moyen toujours sûr de provoquer la moquerie ou le mécontentement du public. Les méprises plaisantes que peuvent commettre les acteurs, en prenant et en disant comme des répliques les indications scéniques (effet très cher aux auteurs de parodie), se produisaient aussi à cette époque, comme on le voit par *le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac où il se joue une comédie dans la comédie :

Granger. Viens ça, Paquier! As-tu dit à mon père que j'étais résolu, malgré son commandement, de passer outre.

Paquier. Corbinelli, souffle-moi !

Corbinelli (tout bas). Non Monsieur, je ne m'en suis pas souvenu.

Granger. Ah ! maraud, ton sang me vengera de ta perfidie (il tire l'épée sur lui).

Corbinelli. Fuis-t'en donc de peur qu'il ne te frappe.

1. *Le Théâtre français*, L. III, chap. LII.

Paquier. Cela est-il de mon rôle ?
Corbinelli. Oui.
Paquier. Fuis-t'en donc de peur qu'il ne te frappe [1].

Chappuzeau prétend avoir remarqué que les femmes ont la mémoire plus sûre que les hommes. Aujourd'hui il en est de même ordinairement. Il ajoute : « Mais je crois qu'elles sont trop modestes pour souffrir que je dise la même chose de leur jugement. » A cet égard, les choses ont certainement changé.

1. Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué* (1654), acte V, sc. 10.

CHAPITRE VII

Installation matérielle des théâtres. — Spectateurs sur la scène. — Leur mauvaise tenue et l'irritation qu'elle cause à Molière. — Le parterre « debout ». — Jours et heures des représentations. — Relations d'affaires et rapports de camaraderie entre comédiens et auteurs. — Larges revenus de Molière. — Difficultés causées par les actrices.

En même temps que le théâtre faisait des progrès au point de vue social, l'installation matérielle en était venue à ne pas différer essentiellement de ce qu'elle est à notre époque. La scène et la salle étaient disposées respectivement comme aujourd'hui ; les loges et les galeries décrivaient un ovale autour de la salle ; le parquet de la scène et celui de la salle se faisaient face suivant deux plans inversement inclinés. Mais, en ce qui concerne la distribution des places, il y eut dans les théâtres au XVII^e^ siècle certains usages particuliers qui, pour nous, sont étranges au plus haut degré.

Déjà, au théâtre de Shakespeare, tout à fait dans les premières années du siècle, la coutume s'était introduite en Angleterre de mettre sur la scène de petits sièges pour les jeunes nobles et ceux qui voulaient payer pour cela [1]. Cet abus pénétra en France seulement vingt ou trente ans plus tard ; mais, en revanche, il y prit une telle extension qu'il

1. Cf. *La situation du Théâtre anglais au temps de Shakespeare*, p. 113 et suiv.

fut une gêne pour l'art du comédien et même, dirions-nous volontiers, devint funeste à la littérature dramatique.

On fit maintes tentatives pour endiguer ce flot toujours

Fig. 24. — Représentation théâtrale vers 1670 (on remarque la présence du public sur la scène.)

D'après une gravure de Lepautre (Bibl. Nat., Estampes.)

montant de jeunes seigneurs élégants et indiscrets qui envahissaient si bien la scène que les acteurs avaient à peine assez de place pour se mouvoir, pour faire leurs entrées et leurs sorties. Mais tout resta inutile. Les places sur la scène étaient si recherchées et les acteurs si peu capables de

résister à leur élégante clientèle et à la musique des beaux louis d'or que, pendant plus de cent ans, le théâtre français offrit ce même tableau extraordinaire et qu'il fallut l'énergie d'un Voltaire soutenue par la libéralité d'un noble amateur pour débarrasser la scène.

Combien ces hôtes importuns chagrinaient et irritaient Molière, c'est ce que l'on peut comprendre, rien que par ce que l'on sait de son caractère. Mais, d'ailleurs, il s'en est expliqué lui-même avec son habituelle franchise, et sur la scène même. Au début des *Fâcheux*, Éraste (rôle joué par Molière en personne) décrit en quelle sorte un gentilhomme impertinent pouvait se tenir au théâtre. Il conte comment, une après-midi, il est allé au théâtre pour se divertir :

J'étais sur le théâtre en humeur d'écouter
La pièce, qu'à plusieurs j'avais ouï vanter ;
Les acteurs commençaient, chacun prêtait silence ;
Lorsque, d'un air bruyant et plein d'extravagance,
Un homme à grands canons est entré brusquement
En criant : Holà ! ho ! un siège promptement !
Et de son grand fracas surprenant l'assemblée,
Dans le plus bel endroit a la pièce troublée.
Eh ! mon Dieu ! nos Français, si souvent redressés,
Ne prendront-ils jamais un air de gens sensés ?
Ai-je dit, et faut-il sur nos défauts extrêmes
Qu'en théâtre public nous nous jouions nous-mêmes,
Et confirmions ainsi, par des éclats de fous,
Ce que chez nos voisins on dit partout de nous ?
Tandis que là-dessus je haussais les épaules,
Les acteurs ont voulu continuer leurs rôles ;
Mais l'homme pour s'asseoir a fait nouveau fracas,
Et traversant encor le théâtre à grands pas,
Bien que dans les côtés il pût être à son aise,
Au milieu du devant il a planté sa chaise,
Et de son large dos morguant les spectateurs,
Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.

Un bruit s'est élevé dont un autre eût eu honte ;
Mais lui, ferme et constant, n'en a fait aucun compte,
Et se serait tenu comme il s'était posé,
Si, pour mon infortune, il ne m'eût avisé.
Ah ! marquis, m'a-t-il dit, prenant près de moi place,
Comment te portes-tu ? Souffre que je t'embrasse.
Au visage, sur l'heure, un rouge m'est monté
Que l'on me vît connu d'un pareil éventé...
Il m'a fait à l'abord cent questions frivoles,
Plus haut qne les acteurs élevant ses paroles.
Chacun le maudissait ; et moi, pour l'arrêter,
Je serais, ai-je dit, bien aise d'écouter.
— Tu n'as point vu ceci, marquis ? Ah ! Dieu me damne !
Je le trouve assez drôle, et je n'y suis pas âne :
Je sais par quelles lois un ouvrage est parfait,
Et Corneille me vient lire tout ce qu'il fait.
Là-dessus, de la pièce il m'a fait un sommaire,
Scène à scène averti de ce qui s'allait faire,
Et jusques à des vers qu'il en savait par cœur,
Il me les récitait tout haut avant l'acteur.
J'avais beau m'en défendre, il a poussé sa chance,
Et s'est devers la fin levé longtemps d'avance ;
Car les gens du bel air, pour agir galamment,
Se gardent bien surtout d'ouïr le dénouement.

Bien que tous les spectateurs sur la scène ne fussent pas aussi « fâcheux » que celui-là, il s'élevait pourtant un perpétuel bourdonnement de cet essaim bariolé de petits-maîtres frivoles qui encombraient les côtés du théâtre, qui allaient et venaient avec leurs laquais chamarrés sur les talons, qui courtisaient les actrices, frappaient familièrement sur l'épaule des acteurs et qui, avant tout, s'évertuaient à étaler leur riche équipage beaucoup plus qu'ils n'avaient souci d'écouter la pièce. Il arrivait aussi qu'ils fussent gris. Un soir qu'on jouait une pièce de l'acteur Dancourt, le marquis de Sablé, parfaitement ivre, vint

prendre place. Dancourt se trouvait précisément en scène et débitait les vers suivants :

> En parterre il boutra nos blés,
> Nos prés, nos champs seront sablés.

Comme il était dans les brouillards, le marquis s'imagina que l'on bafouait son nom et, se levant avec toute la dignité d'un ivrogne, il vint donner une taloche à l'acteur. Les choses étaient telles alors que Dancourt dut empocher cette avanie sans dire un mot[1].

La situation fut un peu améliorée lorsque l'on eut délimité le pourtour de la scène par une balustrade derrière laquelle étaient placés des bancs fixes, surtout lorsque l'on n'eut plus accès à ces places par le foyer des acteurs, mais du côté du balcon. Mais ces améliorations ne datent que du XVIII^e^ siècle, et même la dernière ne vint qu'assez tard.

Une estampe de Coypel (1726) fait voir nettement, bien que le rideau soit baissé, la nouvelle disposition des places

1. On dit même que Molière se trouva non moins mortifié par le comte de La Feuillade, duc de Rouannais. Ce courtisan imbécile passait généralement pour être l'original du marquis ridicule de *la Critique de l'École des Femmes*, celui qui, comme unique argument contre la pièce de Molière, répète son éternel *Tarte à la crème!* Comme il lui revint enfin qu'il avait été bafoué, et comme il ne pouvait imaginer une vengeance plus spirituelle, un jour qu'il rencontra Molière dans les jardins de Versailles, il alla à lui les bras ouverts, comme s'il voulait l'embrasser à la mode de ce temps : Molière, trompé, s'inclina devant le duc qui, lui saisissant la tête, la frotta contre les boutons de son habit, en répétant avec rage : *Tarte à la crème ! Tarte à la crème !* — On a de la répugnance à se représenter le grand poète, né avec une âme si libre, dans cette situation humiliante où il lui faut subir une si grossière insulte d'un grand seigneur idiot. Mais il faut bien dire que l'esprit de l'époque ne rend pas cette anecdote invraisemblable. Elle est rapportée pour la première fois dans l'introduction biographique des *Œuvres de Molière* éditées à Amsterdam en 1725, et le biographe affirme qu'il tient cette histoire d'un témoin oculaire. Elle se trouve encore aujourd'hui dans toutes les biographies.

Fig. 25. — La nouvelle disposition des places sur la scène d'un théâtre français en 1726.

sur le théâtre et, par un plan de 1752, on peut se rendre clairement compte de la mesure dans laquelle les spectateurs avaient envahi la scène.

Entre autres choses, on voit que peu à peu l'espace réservé aux décors avait été supprimé et que c'était seulement par la toile de fond et par un ou deux portants que l'on pouvait indiquer le lieu où se passait l'action.

Encore, au temps de Molière et peu après, put-on, pour certaines pièces féeriques, supprimer les places sur la scène à cause des décors ; par exemple pour *Circé* (1673), grande féerie de Thomas Corneille. Mais c'étaient là des exceptions et elles n'avaient pas lieu pour les œuvres de vrai mérite, pour les tragédies du grand Corneille et de Racine, pour les belles comédies de Molière. Elles se représentaient au milieu de cette troupe de singes jabotant, dont Molière tira vengeance en les jouant en face.

Bien plus, il fallait se tenir content si ces places n'étaient pas occupées par des spectateurs plus propres encore à se faire remarquer. Une fois un plaisant, qui était riche, s'avisa d'aller sur le Pont-Neuf et, là, de distribuer des billets d'entrée sur la scène à tous les bossus qu'il put trouver. Le soir, quand le rideau se leva et que le public vit cette excentrique réunion de magots, ce ne fut pas, on peut le croire, une cause de succès pour la tragédie que l'on représentait.

Même si l'on ne tient pas compte des plaisanteries de ce genre et des violences comme celles qui ont été rapportées plus haut, les conséquences de cet usage absurde ont eu naturellement une influence sur la littérature. Si la tragédie classique française n'a été qu'une suite de conversations et de tirades, pleines sans doute de noblesse, de passion et

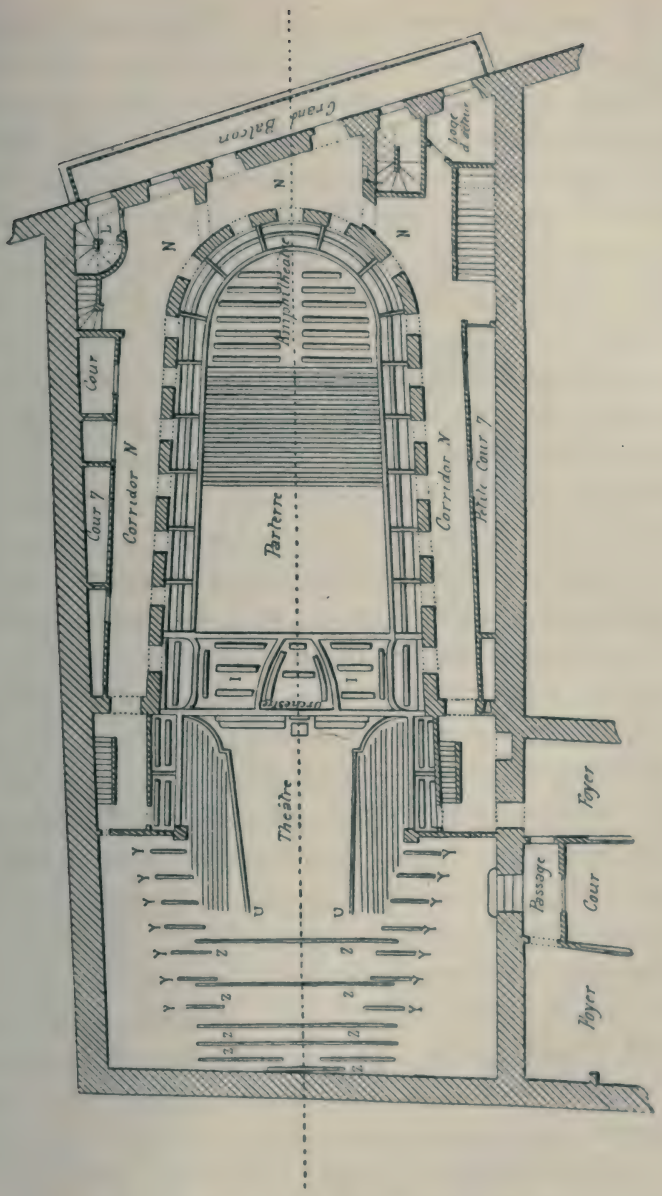


Fig. 26. — Plan d'un théâtre français en 1752.

d'esprit, mais où l'on ne voit jamais la marque d'un milieu spécial, où tout se passe dans un lieu vague ou indéterminé, si, à la place d'incidents mis en action, l'on n'a presque jamais que des récits, ne faut-il pas penser que l'abus de ces conversations vient de la présence des spectateurs sur la scène, présence par laquelle l'illusion est détruite et qui empêche non seulement le public de voir, mais aussi les auteurs d'écrire des pièces à l'action vive et colorée, aux situations pittoresques ? Ce temps, il est vrai, n'était point du tout romantique et n'avait aucune idée de la « couleur locale »; il y a pourtant apparence que, si la scène eût été libre, l'imagination des poètes aurait été moins contrainte que dans cette cage dont les petits marquis formaient, pour ainsi dire, les barreaux dorés.

L'estampe de Coypel, mentionnée plus haut, est, à un autre point de vue encore, fort précieuse pour nous faire connaître l'installation des théâtres de ce temps. Elle nous montre, en effet, une de leurs particularités caractéristiques : *le parterre debout.* Tout le « parquet », où se trouvent aujourd'hui les places les meilleures et les plus chères, était alors réservé aux places à bon marché pour les gens du peuple : le prix d'entrée était, à l'ordinaire, de 15 sous. Il n'y venait naturellement pas de dames, puisque l'on ne pouvait s'y asseoir ; mais l'absence de femmes au parquet s'est prolongée d'ailleurs longtemps après le moment où le parterre debout a été remplacé par d'élégants *fauteuils d'orchestre*, et, il n'y a guère plus de vingt ans, on ne voyait pas encore une dame au parquet du Théâtre-Français.

Le parterre s'étendit jusqu'à la scène, tant que l'orchestre n'eut pas la place qu'il occupe aujourd'hui et fut

placé dans une loge au fond de la salle, d'où, d'après Chappuzeau « ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourrait placer ». Et il ajoute : « Il est bon qu'ils sachent par cœur les deux derniers vers de l'acte, pour reprendre promptement la symphonie, sans attendre que l'on leur crie : *Jouez !* ce qui arrive souvent [1]. » Plus tard les musiciens furent mis immédiatement en avant de la scène, mais dans un réduit assez étroit, ménagé au milieu ; sur les côtés, on disposa des bancs pour les spectateurs qui ne voulaient pas se tenir debout ; les places près de l'orchestre s'étendirent peu à peu et repoussèrent le parterre vers le fond de la salle ; ainsi s'établit, en France, la disposition moderne : un orchestre, avec de belles places coûteuses, et un parterre à bon marché et non numéroté.

Pour empêcher des scandales comme ceux que nous avons rapportés, où l'on vit des spectateurs escalader la scène, on eut recours à la grille qui est figurée dans l'estampe de Coypel.

Au parterre s'agitait un public très différent de celui qui était assis sur la scène, avec lequel il vivait sur le pied de guerre. Il y eut des pièces sifflées par les uns et bruyamment applaudies par les autres, et ces manifestations n'allaient pas sans un échange de rudes apostrophes de part et d'autre : à la première représentation de *l'École des Femmes*, un certain Plapisson, assis sur le théâtre, levait les épaules chaque fois que le parterre riait, et, avec des regards méprisants et une voix courroucée, il répétait : « Ris donc, parterre stupide, ris donc. »

Les loges étaient spécialement occupées par les dames.

1. Chappuzeau, L. III, chap. LII.

C'était la seule place où pût aller une *femme du bel air*. Chaque loge comprenait huit places, mais les amples atours des dames, en particulier les *paniers*, comme on disait, ne permettaient pas que huit personnes pussent y tenir. Les personnes de condition avaient donc l'habitude de louer une loge entière [1] ; les dames ne s'y trouvaient qu'avec autant de personnes qu'il leur plaisait et elles n'y admettaient guère qu'un ou deux cavaliers servants.

Le parterre, cependant, était au théâtre la plus haute puissance, celle qui décidait du sort des pièces et des acteurs. C'était un groupe peu maniable, rude parfois, mais toujours indépendant dans ses arrêts et, en dépit du régime monarchique sous lequel on vivait, c'était un public cent fois plus libre que le public démocratique d'aujourd'hui subjugué par les journaux, la censure ou le snobisme. Il est bon de rappeler que Molière fut toujours soutenu par son fidèle parterre, tandis que les fortes têtes de la littérature ne faisaient nul cas de lui [2]. Cette clairvoyance naturelle du parterre vaut qu'on lui pardonne bien des fautes.

Si, au parterre, on n'était pas confortablement placé, quelques mesures pourtant avaient été prises pour la commodité du public. On y avait installé un petit buffet, bien éclairé par des candélabres, tout étincelant de cristaux polis

1. Le prix ordinaire était 24 livres. Mais les prix étaient souvent doublés quand une pièce avait un succès exceptionnel. Les loges des étages supérieurs étaient notablement moins chères. A partir de 1699, quand le droit des pauvres fut fixé à 16 1/4 %, les prix s'élevèrent de 20 %.

2. Un seul homme de lettres, du vivant de Molière, et même d'assez bonne heure, comprit sa grandeur. Cet homme ce fut Boileau ; mais si éclairée, si hardie qu'elle pût être, son approbation seule ne pouvait suffire à soutenir Molière. C'est le public qui fait vivre une pièce ; sans lui, elle est morte.

et de riches porcelaines. Là, coquettement vêtue, gracieuse et souriante, une jeune fille débitait de la limonade et des friandises : en été, du sirop de framboise, de la citronnelle et du cidre ; en hiver, des boissons « qui tiennent l'estomac chaud », des vins d'Espagne, de Rivesaltes et toutes sortes de liqueurs ; on y trouvait aussi des fruits secs, des citrons, des oranges et enfin des pommes cuites [1], si funestes à Molière, quand il jouait la tragédie.

Au fond de la salle, il y avait deux grands poêles, où, l'hiver, on pouvait se chauffer. Les spectateurs placés sur la scène, d'autre part, allaient à la salle commune des acteurs où de beaux feux brûlaient dans de grandes cheminées. Cette salle s'appelait donc le *foyer*, appellation qui, plus tard, est devenue internationale [2] et qui s'applique au lieu où se tiennent les acteurs et à celui où se réunissent les spectateurs pendant l'entr'acte.

Comme on a eu occasion de le dire plusieurs fois, l'on ne jouait pas tous les jours, mais seulement trois ou quatre fois par semaine. C'est seulement à la fin du XVII^e^ siècle, lorsqu'il n'y eut plus qu'un Théâtre-Français à Paris, que l'on donna des représentations tous les soirs ou, pour parler plus juste, toutes les après-midi, car les représentations du soir n'étaient pas connues.

Au commencement du XVII^e^ siècle, comme au Moyen Age, la représentation commençait au milieu du jour ; mais l'heure en fut de plus en plus retardée. Une ordonnance de police de 1609 enjoint aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne d'ouvrir leurs portes à 1 heure et de commencer à

1. « Y a-t-il assez de pommes en Normandie pour Tarte à la crème ! », dit le marquis dans *la Critique* (sc. 7).

2. En Angleterre on ne dit pas le foyer, mais « the green-room ».

2 heures précises. Cette ordonnance n'était point encore officiellement abrogée au temps de Molière ; mais il s'en fallait qu'on l'observât, bien que les affiches aient continué à donner l'indication de *2 heures precises*.

Poisson, le fameux Crispin, dans une petite scène de son amusante comédie, *le Poète basque* (1668), nous fait voir comment les choses se passaient réellement. Un gentilhomme campagnard est venu de sa Gascogne à Paris et il veut voir la comédie. Il arrive au théâtre et voici les propos qu'il échange avec les acteurs :

Le Baron. Comment ! On ne voit pas encore une âme ici !
M. de Hauteroche[1]. Il a peur d'y manquer. Quel est donc celui-ci ?
M^lle Poisson[2]. C'est un provincial qui vient garder sa place.
Le Baron. Hé ! que beut dire donc, tout est froid comme glace,
A deux heures et plus ! d'où bient ce peu d'ardeur ?
M. de Hauteroche. Mais nous ne commençons qu'à quatre heures, Monsieur.
Le Baron. Mais bous ne faites donc mouler que des sottises ?
J'ai lu dans vos placards : à deux heures précises ;
Mais bous autres mentez en arracheurs de dents.
Je quitte pour bous voir les divertissements
Des femmes et du vin, du jeu, de la fleurette,
Et je me trouve ici comme un anachorète,
Seul dedans ce désert. Ce tour est fort gaillard.
Pourquoi ne faire pas ce que dit le placard ?
M^lle Poisson. Dès longtemps ce placard chante la même chose ;
Mais comme on ne vient pas plus tôt...

On ne commençait même pas toujours à quatre heures,

1. Orateur de l'Hôtel de Bourgogne. Cf. ci-dessus.
2. Femme de Raymond Poisson, née Victoire Guérin. Elle jouait les « confidentes » de tragédie et, dans la comédie, « les secondes amoureuses ».

s'il faut en croire la même pièce où, dans une des scènes suivantes, on voit Mlle Brécourt [1] accourir et dire aux comédiens :

> Hé ! comment donc, messieurs ? Que voulez-vous donc dire ?
> Tous les passe-volants [2] veulent s'en retourner,
> Et c'est se moquer d'eux : cinq heures vont sonner.

Peu à peu s'établit l'usage de commencer à cinq heures et cette heure s'est maintenue pendant de longues années.

Pour tout ce qui précède la représentation d'une pièce, pourparlers avec l'auteur, réception de l'ouvrage, répétitions, tout cela se passait à peu près comme aujourd'hui ; nous remarquons seulement qu'entre auteurs et acteurs les relations étaient plus proches, qu'il y avait entre eux plus de camaraderie artistique.

De nos jours, la réception d'une pièce n'est plus, pour ainsi dire, qu'une question d'administration où les acteurs interviennent aussi peu que les ouvriers d'une fabrique dans l'acquisition de machines nouvelles. Le plus souvent, de la pièce qu'ils doivent jouer, ils ne savent absolument rien avant qu'elle soit mise en répétition.

Il en allait autrement au temps de Molière. Quand un auteur souhaitait faire représenter une œuvre, il se rendait au théâtre un jour de représentation et annonçait aux acteurs qu'il avait une pièce dont il voudrait leur donner lecture. On prenait heure et jour; les acteurs se réunissaient

1. Étiennette des Urlis, actrice de l'Hôtel de Bourgogne, mariée avec Brécourt, l'acteur connu, qui fut quelques années chez Molière, mais qui le quitta à partir de 1664.

2. On appelait ainsi les spectateurs de louage qui, comme autrefois les racoleurs pour voitures publiques, faisaient croire au peuple que la salle était pleine et que l'on allait commencer la représentation.

sur la scène ou ailleurs pour écouter la pièce nouvelle. Les femmes, par modestie, n'assistaient pas d'habitude à ces lectures et laissaient aux hommes le soin de décider si l'œuvre pouvait, ou non, être représentée; mais elles avaient le droit de prendre part à la réunion et il y eut bien des cas où elles auraient pu donner leur avis, comme les acteurs.

L'auteur commençait donc sa lecture et, quand il avait achevé le premier acte, pendant qu'il prenait un peu de repos, les comédiens discutaient sur ce qu'ils avaient entendu; ils examinaient les changements à faire, notaient les scènes qui semblaient trop longues, les passages trop brusques ou trop languissants, etc. Cet examen était naturellement repris et poussé plus avant quand l'auteur avait terminé sa lecture et pouvait participer à la discussion. S'était-on mis d'accord sur tel ou tel changement, la pièce était-elle reçue, on se rendait au cabaret et on y buvait le vin du marché.

Naturellement, il arrivait aussi qu'une pièce ne fût pas reçue; mais, toute proportion gardée, cela était plus rare qu'aujourd'hui. Un auteur de quelque réputation pouvait presque toujours se tenir assuré d'être représenté : il s'en faut que ce soit le cas dans le temps présent où domine une bureaucratie d'État et de cour qui, très souvent, paraît croire que son principal office est de rebuter l'importunité indiscrète des auteurs dramatiques.

Un auteur encore inconnu se résignait sans peine à faire un détour : il s'adressait à quelque comédien, à celui « qu'il jugeait le plus intelligent et le mieux à même de juger »[1]; il le priait de lui donner conseil, pour savoir s'il devait

1. Chappuzeau, L. II, chap. IX.

lire sa pièce devant la troupe ou s'abstenir. De cette façon l'auteur se trouvait, pour ainsi dire, dans l'obligation de suivre le conseil du comédien, — l'affront d'un échec public était épargné aux débutants et l'assemblée des acteurs évitait bien des ennuis.

Pour les auteurs, la question d'argent se réglait de façon fort différente, en raison de la renommée qu'ils avaient. Aujourd'hui, à notre connaissance, dans la plupart des théâtres européens de quelque importance, à l'exception des théâtres anglais, les honoraires sont payés suivant un taux déterminé, un tarif à tant pour cent sur les recettes, tandis qu'alors on payait largement les auteurs déjà connus, mais souvent sans tenir compte du plus ou moins de succès qu'avait la pièce. Quant aux débutants, il leur fallait se contenter de peu ou même de rien du tout, car on les tenait pour des écoliers qui devaient s'estimer heureux d'obtenir l'honneur d'être représentés. Tantôt les honoraires étaient payés en bloc, une fois pour toutes, et, dès lors, le manuscrit appartenait à la troupe [1], tantôt (et c'était le cas le plus fréquent) l'auteur, tant que sa pièce tenait l'affiche, participait aux bénéfices, ordinairement pour deux parts, cela bien entendu pour les soirées seulement où sa pièce était jouée.

De cette façon les honoraires des auteurs pouvaient devenir assez considérables. Cent livres (475 francs de notre monnaie) par soirée pour chaque part, c'était la bonne moyenne. On voit donc que Molière qui eut jusqu'à cinq parts pouvait se faire par an un revenu de près de 80.000 francs, sans compter ce qu'il recevait de son éditeur et du Roi, ce qu'il gagnait dans les représentations privées données dans

1. Dès qu'une pièce était imprimée, elle tombait, d'après les idées du temps, dans le domaine commun.

les grandes maisons de Paris, articles pour lesquels on ne peut pas faire de compte.

Comme aujourd'hui, il importait fort à 'auteur de bien choisir le moment où sa pièce serait représentée. En général, l'hiver était réservé aux ouvrages « héroïques » et l'été consacré aux comédies. Mais la saison la meilleure comprenait les mois placés entre la Toussaint et Pâques, c'est-à-dire le temps où la cour était réunie au Louvre ou à Saint-Germain. Un auteur célèbre n'eût pas accepté d'autre époque pour sa première.

Quant à la distribution des rôles, ce fut assurément un point délicat dans cette organisation républicaine des comédiens. Chappuzeau, chez qui nous puisons surtout nos renseignements sur la situation du théâtre, voit volontiers en rose le monde des comédiens ; il les tient pour des anges d'équité et de raison, mais il accorde pourtant que, sur cet article « il se trouve souvent de petites difficultés, chacun naturellement ayant bonne opinion de soi-même, et croyant qu'un premier rôle l'établira mieux dans l'estime des auditeurs » [1].

On s'étonnera peut-être moins qu'il ne conviendrait en apprenant que la plupart de ces « petites difficultés » étaient du fait des actrices. « Comme il n'y en a pas une qui ne soit bien aise de passer toujours pour jeune, elles ne s'empressent pas beaucoup à représenter des Sisigambis (c'est-à-dire des femmes âgées). Il est de l'art du poète de ne produire des mères que dans un bel âge et de ne leur pas donner des fils qui puissent les convaincre d'avoir plus de quarante ans. Pour dire les choses comme elles sont, et à la comédie, et

1. Chappuzeau, L. II, chap. xvi.

partout ailleurs, il y a de la peine à régler les femmes, et les hommes en donnent moins [1]. »

Les actrices ne voulant pas entendre parler des rôles de vieilles femmes dans les comédies, les acteurs se firent ainsi une spécialité de ce que l'on appelait les « rôles de nourrice ».

C'est ainsi que l'Hôtel de Bourgogne avait son *Alizon* et sa *dame Gigogne* ; Molière, de son côté, avait André Hubert pour lequel il écrivit, dit-on, *la Comtesse d'Escarbagnas*, et qui créa aussi Mme Pernelle, Mme de Sotenville, Mme Jourdain, etc. Après le départ d'Hubert, Beauval lui succéda dans l'emploi. Ces rôles de vieilles femmes, ils les jouèrent sous le masque et avec une voix de fausset ; mais, après leur mort, le goût du temps avait si fort changé que les actrices durent se charger de cette sorte de rôles et c'est une comédienne de beaucoup de talent, Mme Champvallon, qui, la première, au commencement du XVIIIe siècle, se fit une réputation en tenant cet emploi.

Les répétitions paraissent avoir été assez bien organisées. C'est seulement lorsque les acteurs avaient l'épée sur la gorge, lorsqu'il leur fallait être prêts pour un jour dit, que l'on vit monter certaines œuvres avec une rapidité qui nous semble incroyable. Molière nous apprend que sa comédie en trois actes et en vers, *les Fâcheux*, commandée par Fouquet, ce surintendant des finances si riche, mais si tristement fameux, à l'occasion d'une fête splendide offerte à Louis XIV et à sa cour [2], fut « conçue, faite, apprise et

1. Chappuzeau, L. III, chap. II.

2. L'objet de Fouquet, en donnant cette fête, était de regagner la faveur du Roi. Cet espoir fut complètement déçu. Le 20 août 1661, on représenta *les Fâcheux* avec un prologue de l'ami de Fouquet, Pellisson ; le 5 septembre, on arrêta Fouquet et Pellisson en même temps. Mais la pièce qui, au reste, était faible, réussit et plut beaucoup au gracieux souverain.

représentée en quinze jours ». Mais il ajoute aussi : « Jamais entreprise au théâtre ne fut si précipitée que celle-ci[1]. »

Dans les circonstances ordinaires on prenait le temps qu'il fallait. La première répétition n'avait lieu que lorsque les acteurs se sentaient sûrs de leurs rôles, et elle était employée à faire les « raccords », à éclairer la route; la dernière, celle que nous appelons répétition générale, devait marcher comme une véritable représentation. L'auteur dirige d'ordinaire les répétitions de son œuvre, il explique au comédien ses intentions, et le relève, « s'il sort du naturel dans la voix ou dans le geste, s'il apporte plus ou moins de chaleur qu'il n'est à propos dans les passions qui en demandent »[2].

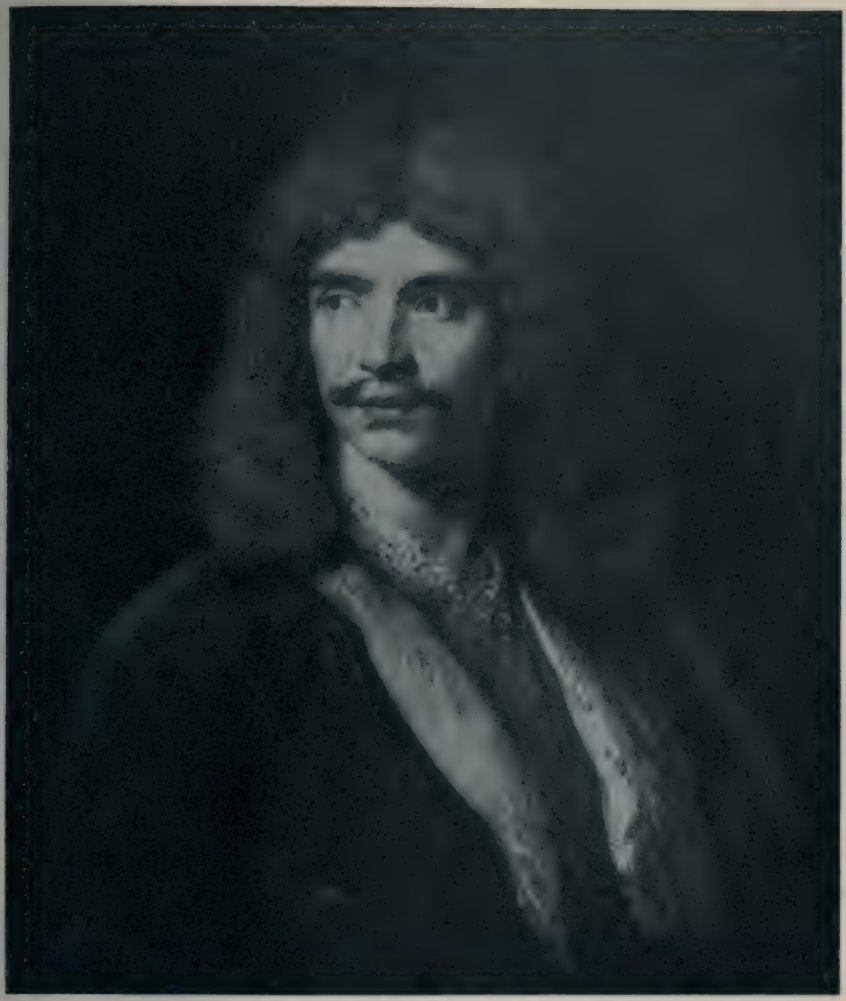
Aux répétitions, les acteurs se prêtaient aussi une aide mutuelle, c'est-à-dire que les plus habiles et les plus expérimentés donnaient des conseils à leurs camarades qui avaient moins de talent et moins de pratique; et les sentiments de camaraderie paraissent avoir été tels que l'on acceptait volontiers ces conseils sans se sentir atteint dans son amour-propre d'artiste.

Dans la troupe de Molière, la situation eut un caractère particulier. Cela ne tint pas seulement à sa double qualité d'auteur et d'acteur, car il y eut un certain nombre de cas semblables[3]; mais par la supériorité de son talent il s'im-

1. Il s'excusa aussi de cela, le jour de la représentation, d'une façon tout à fait ingénieuse. Quand la toile fut levée, il s'avança sur le théâtre en habit de ville, et, s'adressant au Roi avec le visage d'un homme surpris, fit des excuses en désordre sur ce qu'il se trouvait là seul. Mais il manquait de temps et d'acteurs pour donner à Sa Majesté le divertissement qu'elle semblait attendre. En même temps vingt jets d'eau naturels commencèrent à jaillir, une grande coquille s'ouvrit, et il en sortit Madeleine Béjart qui, sous les traits d'une naïade charmante, mais un peu mûre, débita le prologue « héroïque » composé par Pellisson.

2. Chappuzeau, Liv. II, chap. XVII.

3. A l'Hôtel de Bourgogne, il y eut tout un groupe d'auteurs plus ou



Phot. Braun, Clément et Cie.

Fig. 27. — Molière.

D'après un portrait de l'École française du XVIIe siècle.
Musée de Versailles.

posait de prime abord comme un directeur ; les acteurs s'inclinaient volontiers devant lui et — pour les questions d'art — ils s'abandonnaient à sa conduite.

Molière était vif, emporté, âpre dans ses propos, peu capable de patience, mais néanmoins très aimé des camarades qu'il dirigeait. Sa troupe, à considérer comment les choses s'y passaient, peut être regardée comme l'idéal d'une compagnie d'acteurs : un personnel qui accepte volontiers d'être mené par un chef choisi dans son sein, un acteur qui domine tous les autres en vertu de ses qualités éminentes, et qui a, en outre, la bonne fortune d'être un poète comique de génie dont les pièces sont pleines de beaux rôles pour les membres de la troupe et font affluer l'argent dans la caisse. Quelle différence avec les directions bureaucratiques et caporalesques qui, de nos jours, ont cherché à transformer les grandes scènes européennes en de vastes et mauvaises maisons de commerce où l'on vend en gros l'ennui dramatique !

Molière a donné quelque idée de son habileté de metteur en scène dans une petite pièce, presque improvisée, comme il en fit plusieurs pour complaire à son public ou railler ses adversaires. Dans *l'Impromptu de Versailles*, il se représente en train de travailler avec ses camarades à préparer une représentation qu'il doit donner à Versailles devant la cour, et c'est cette répétition même avec les interruptions et les remarques de Molière qui est le sujet de la pièce.

moins féconds : Montfleury, l'auteur de la tragédie *la Mort d'Asdrubal* (la plupart des pièces, mises sous le nom de Montfleury, sont du fils de l'acteur) ; de Villiers, qui écrivit, entre autres, des comédies polémiques contre Molière ; Raymond Poisson, qui composa des farces plaisantes ; Hauteroche, qui fit, pour le camarade que nous venons de nommer des rôles de Crispin (*Crispin médecin*, *Crispin musicien*) ; Champmeslé, Brécourt, etc.

Ce petit acte très spirituel est un épisode de la querelle de Molière avec l'Hôtel de Bourgogne, dont nous aurons l'occasion de nous occuper plus loin. D'une façon générale il a cet intérêt qu'il nous montre Molière dans l'exercice de son métier de tous les jours.

Nous le voyons d'abord maugréant et pestant pour réunir son personnel : « Allons donc, Messieurs et Mesdames, vous moquez-vous avec votre longueur et ne voulez-vous pas tous venir ici ? La peste soit des gens ! » Il tempête encore un temps jusqu'au moment où, au comble de la colère, il lance le mot fameux : « Ah ! les étranges animaux à conduire que des comédiens ! »

Cependant la troupe s'est rassemblée, et tous, d'une seule voix, se plaignent d'avoir à apprendre des rôles nouveaux en si peu de temps. Aux raisons de Molière, Madeleine Béjart réplique : « Vous n'êtes pas à plaindre, car ayant fait la pièce, vous n'avez pas peur d'y manquer. » A quoi Molière répond avec vivacité : « Eh ! n'ai-je à craindre que le manquement de mémoire ? Ne comptez-vous pour rien l'inquiétude d'un succès qui ne regarde que moi seul ? Et pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci ? que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand elles veulent ? Est-il auteur qui ne doive trembler lorsqu'il en vient à cette épreuve ? Et n'est-ce pas à moi de dire que je voudrais en être quitte pour toutes les choses du monde ? »

Ayant fini de soulager son cœur, il se met à exposer le sujet de la pièce et à caractériser le rôle de chaque acteur.

A du Croisy, par exemple, il dit : « Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer

cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe. »

Dans leur brièveté ces indications sont excellentes et suffisent parfaitement à un acteur pour saisir l'idée de l'auteur.

Il dit à Brécourt [1] : « Pour vous, vous faites un honnête homme de cour, comme vous avez déjà fait dans *la Critique de l'École des Femmes*, c'est-à-dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel et gesticuler le moins qu'il vous sera possible. »

Il explique ainsi ce que doit faire chacun [2] ou chacune, et c'est après cette préparation que commence la répétition proprement dite.

Molière décrit ensuite à son monde le lieu de la scène qui est l'antichambre du Roi où deux marquis [3] se rencontrent. Un de ces marquis est joué par Molière lui-même, l'autre par La Grange.

1. Guillaume Marcoureau de Brécourt entra en même temps que La Thorillière dans la troupe de Molière, en 1662. Ils venaient du Théâtre du Marais. Brécourt, qui était un esprit inquiet, quitta la troupe dès 1664.

2. C'est à ce sujet qu'il dit à La Grange : « Pour vous, je n'ai rien à vous dire. » Ces quelques mots sont reproduits dans toutes les biographies modernes de Molière et l'on s'en sert pour prouver en quelle estime il tenait le jeu accompli de La Grange. Mais quelques pages plus loin on voit que Molière n'avait rien à lui dire à ce moment, parce que déjà auparavant il lui avait expliqué son rôle. Lorsque commence véritablement la répétition, Molière reprend La Grange tout de suite, et avec vivacité.

3. Dans cette même pièce, Molière, comme sa femme se plaint qu'il mette toujours des marquis sur la scène : « Oui, répond-il, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne comme un caractère agréable de théâtre ? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie, et, comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. » — Comme on voit, Molière ne ménageait pas ses meilleurs clients.

« Souvenez-vous bien, vous, recommande Molière à son jeune collègue, de venir comme je vous ai dit, là, avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque et grondant une petite chanson entre vos dents : la, la, la, la, la, la. Rangez-vous donc vous autres, car il faut du terrain à deux marquis ; et ils ne sont pas gens à tenir leur personne en un petit espace. (A La Grange.) Allons, parlez.

La Grange. Bonjour, marquis.

Molière. Mon Dieu ! ce n'est point là le ton d'un marquis, il faut le prendre un peu plus haut ; et la plupart de ces messieurs affectent une manière de parler particulière pour se distinguer du commun : *Bonjour*, *marquis*. Recommencez donc. »

Quand Brécourt qui, comme on l'a vu, jouait l'honnête homme de cour, commence à débiter son rôle, Molière l'interrompt soudain : « Bon ! voilà l'autre qui prend le ton de marquis ; vous ai-je pas dit que vous faisiez un rôle où l'on doit parler naturellement ?

Brécourt. Il est vrai.

Molière. Allons donc, Chevalier... »

Par tout cela nous pouvons nous figurer ce qu'étaient les répétitions conduites par Molière ; nous le voyons toujours en action, s'employant infatigablement pour chacun, condamnant toute intonation peu juste, mettant en lumière chaque physionomie et chaque intention, ne pouvant supporter ce qui est niais, faux, surtout ce qui n'est pas naturel, heureux, d'ailleurs, d'aider aux progrès du vrai talent.

Une faute de débit, que l'auditeur ordinaire laisse passer sans plus de façons, était vraiment pour lui une souffrance

physique. Un jour qu'on représentait *Tartuffe*, l'acteur Champsmeslé [1] vint causer avec Molière qui se trouvait dans sa loge, toute voisine de la scène. Au milieu de l'entretien, tout d'un coup Molière s'écrie : « Ah ! chien ! ah ! bourreau ! » Champsmeslé crut qu'il devenait fou et le regardait avec stupéfaction. Molière s'en aperçut, s'excusa et dit : « Ne soyez pas surpris de mon emportement, j'ai entendu un des acteurs débiter quatre vers de ma pièce d'une façon fausse et pitoyable ; or, je ne peux pas voir ainsi maltraiter mes enfants, sans souffrir toutes les tortures de l'enfer [2]. »

Ce sens délicat de l'intonation, qui est la marque propre du comédien-né, engagea Molière à composer pour l'usage des jeunes comédiens qu'il formait une espèce de système de notation écrite. Le jeune Baron, qui devint un acteur si éminent, a dû, d'après ce que l'on rapporte, le naturel de sa diction à la méthode d'enseignement de Molière et à ce système qu'il avait imaginé [3].

L'enseignement de Molière paraît avoir été très attentif au détail, très minutieux, si bien que certains acteurs, surtout ceux qui en avaient le plus besoin, ne le recevaient pas sans impatience et protestaient quelquefois. Mais Molière savait toujours trouver quelque réponse spirituelle et décisive qui détruisait leurs objections.

1. Charles Chevillet, sieur de Champmeslé (né en 1642, mort en 1701), acteur et auteur habile, dont le nom pourtant est surtout connu grâce à sa femme, l'excellente interprète de Racine, Marie Desmares, femme Champmeslé ; il fut d'abord acteur en province. De 1669 à 1670, au moment de la représentation de *Tartuffe*, il était au Marais. Plus tard, il passa à l'Hôtel de Bourgogne qu'il quitta en 1679 pour revenir au Marais, lorsque ce théâtre fut fondu avec la troupe de Molière.

2. Grimarest, *Vie de Molière*.

3. Loiseleur, *Points obscurs...*, p. 331.

Pendant les études du *Malade imaginaire*, Molière, à une des répétitions, dut se montrer particulièrement difficile. Dans cette pièce, Mme Beauval [1], femme d'humeur peu commode, jouait la servante Toinette, tandis qu'à son mari, un peu faible d'esprit, l'on avait distribué le rôle du benêt et pédant Thomas Diafoirus. Plusieurs fois Mme Beauval avait vertement répliqué aux observations de Molière. Elle lui dit enfin : « Vous nous gourmandez tous, mais, à mon mari, vous ne dites pas un mot. — Je m'en garderai bien, répondit Molière, de peur de gâter son jeu. La nature lui a donné pour ce rôle de meilleures indications que je n'en pourrais trouver. »

Somme toute, les quelques traits que l'on peut recueillir de-ci de-là donnent l'impression que le travail en scène — ce travail de préparation que le public ne voit pas et dont on ne peut savoir grand'chose — était poussé avec beaucoup de soin dans tous les théâtres et que, dans la troupe de Molière, l'âme d'un véritable artiste donnait à tout l'harmonie et l'unité, si bien que les connaisseurs mirent cette compagnie d'acteurs au-dessus de toutes les autres.

C'est donc elle qui finit par absorber les autres et qui devint le « Théâtre-Français » proprement dit.

1. Jeanne Olivier Bourguignon, qui épousa Jean Pitel, sieur de Beauval, était née vers 1649 et entra dans la troupe de Molière en 1670, pour y rester jusqu'à la mort du poète en 1673 ; elle passa alors à l'Hôtel de Bourgogne. C'était une grande créature, grossière, extraordinairement ignorante, mais non sans talent. Malgré son caractère difficile, Molière ne laissait pas de l'apprécier. Elle jouait les rôles de soubrettes, et souffrait d'un rire nerveux qu'elle ne pouvait contenir et qui éclatait parfois à travers ses répliques. Molière qui savait tout mettre à profit a certainement écrit pour elle le rôle de la rieuse Zerbinette dans *les Fourberies de Scapin*. Son mari était un acteur insignifiant, mais très honnête homme. Thomas Diafoirus fut son meilleur rôle. Il jouait aussi, comme il a été dit plus haut, les rôles comiques de vieilles femmes.

CHAPITRE VIII

Commencement des hostilités entre la troupe de Molière et la « troupe royale ». — Principaux acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. — Montfleury et son jeu. — Le comique Poisson et le rôle de Crispin. — Floridor et les comédiennes de « l'Hôtel ».

Les Précieuses ridicules eurent un si vif succès que, du coup, la réputation de la troupe de Molière fut établie, et il divertit si bien la salle dans son rôle de Mascarille que, dès lors, la faveur du public lui fut assurée.

Mais, dans cette pièce, se trouve une petite réplique qui, en apparence inoffensive, était pourtant un trait singulièrement pénétrant, et par laquelle est marqué le commencement d'une lutte qui fut très âpre et très acharnée.

En un passage, Mascarille se vante aux Précieuses ridicules d'avoir écrit une comédie. Une de ces mijaurées lui demande : « A quels comédiens la donnerez-vous ? » Et Mascarille de répondre : « Belle demande ! aux grands comédiens ; il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle ; ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit ; eh ! le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête et ne vous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha [1] ? »

Ce ton ironique est très loin de la modestie avec laquelle

1. *Précieuses ridicules*, sc. 10.

Molière, à son début, déclarait que ses camarades et lui n'étaient que de faibles copies des excellents originaux de l'Hôtel de Bourgogne.

Que s'était-il donc passé ? Rien apparemment, sinon que Molière, après avoir examiné les choses de plus près, s'était aperçu que ces excellents originaux, réputés dans toute la France, ne valaient pas leur réputation et que, dans tous les cas, leur façon de jouer lui était antipathique. Avec cela, Molière éprouvait quelque dépit de voir que les auteurs, sans doute pour les motifs donnés par Mascarille, passaient devant sa porte sans s'y arrêter et allaient frapper chez les concurrents : ainsi s'explique la réplique de Mascarille, indirectement agressive, et qui, malicieusement débitée par Molière lui-même, portait un coup sensible à ceux qu'elle visait.

Au vieil « Hôtel » régnait toujours Montfleury, dont le vrai nom était Zacharie Jacob. Il était sur l'âge (1659), car il naquit à la fin du XVI^e^ ou au commencement du XVII^e^ siècle, et sa corpulence était devenue telle qu'il ne se présentait plus que comme un énorme ventre qu'il fallait enserrer d'un cercle de fer, quand il paraissait en scène.

Ce n'est pas, au reste, à cause de son âge que Molière le jugeait suranné et qu'il lui cherchait querelle. En fait, ces deux artistes étaient aux antipodes l'un de l'autre ; ce qui les mettait aux prises, c'était l'éternel différend entre l'enflure, l'affectation et la sincérité, la vérité : différend dans lequel le public et surtout les auteurs dramatiques ne se rangent pas toujours du côté de la vérité. Aussi ne peut-on pas dire que Molière sortit victorieux de cette lutte engagée pour l'art. Montfleury continua à être tenu pour un grand acteur, et la voix de Molière, unie à celles de

Cyrano de Bergerac et de Boileau, ne put troubler le concert de louanges que les hommes de lettres entonnaient en l'honneur de Montfleury.

Celui-ci, d'ailleurs, n'était pas sans quelque valeur. Rien que par sa voix puissante et sa stature colossale, il faisait impression quand il paraissait sur le théâtre ; il avait des connaissances, de la culture ; il a écrit plusieurs tragédies, dont une, *la Mort d'Asdrubal*[1], nous a été conservée ; il se faisait goûter comme acteur comique et tragique, ce qui, était fort rare à cette époque ; il jouait les premiers rôles des meilleures tragédies de Corneille et de Racine à la satisfaction de ces poètes, et il les jouait avec une énergie qui enlevait les spectateurs et leur faisait oublier son enflure. Comme acteur, il nous fait penser involontairement à notre professeur Nielsen qui, toutefois, semble-t-il, eut plus de goût et de délicatesse que son collègue français.

Le jeu violent de Montfleury paraît, comme ce fut aussi le cas pour Mondory, lui avoir coûté la vie. Après une représentation de l'*Andromaque* de Racine, où il avait soulevé l'enthousiasme dans son rôle d'Oreste, — à cette époque (1667) il était tout à fait un vieillard, — il tomba malade et mourut quelques jours plus tard.

Un auteur du temps, Guéret, dans son *Parnasse réformé*, prête à Montfleury, au sujet de sa mort, des propos tout à fait caractéristiques : « Montfleury.., s'étant roulé aux pieds de la montagne : Je crois, dit-il d'un ton à faire peur à tout le Parnasse, que l'on parle ici de la comédie, et, ayant alors découvert Tristan : Ah ! poursuivit-il, en lui adressant la parole, je trouve admirable que vous vous emportiez si

1. *La Mort d'Asdrubal*, Paris, 1647.

fort contre les plaisanteries du théâtre ; vous voudriez, je pense, qu'on ne jouât jamais que *Mariane* et qu'il mourût toutes les semaines un Mondory à votre service. Plût à Dieu qu'on n'eût jamais fait de tragédies, je serais encore en état de paraître sur le théâtre de l'Hôtel... Qui voudra savoir de quoi je suis mort, qu'il ne demande point si c'est de la fièvre, de l'hydropisie ou de la goutte, mais qu'il sache que c'est d'*Andromaque*. Nous sommes bien fols de nous mettre si avant dans le cœur des passions qui n'ont été qu'au bout de la plume de messieurs les poètes ; il vaudrait mieux bouffonner toujours et crever de rire en divertissant le bourgeois que de crever d'orgueil et de dépit pour satisfaire les beaux esprits...Mais ce qui me fait le plus de dépit, c'est qu'*Andromaque* va devenir plus célèbre par la circonstance de ma mort, et que désormais il n'y aura plus de poète qui ne veuille avoir l'honneur de crever un comédien en sa vie. »

Si Montfleury ne fut pas un chétif acteur, — l'énorme corpulence, à laquelle il doit son action sur le public, suffit seule pour nous interdire de le qualifier ainsi, — comme homme, en revanche, il eut dans le caractère de la lâcheté et de la bassesse. De sa lâcheté, nous avons déjà donné un exemple, et sa bassesse se marque dans la conduite qu'il tint, durant sa querelle avec Molière, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus loin.

Parmi le personnel vieilli qui, à l'Hôtel de Bourgogne, se rangeait dans l'école emphatique de Montfleury, on comptait encore l'acteur Beauchâteau, que nous avons déjà nommé et qui, de son vrai nom, — il était noble, — s'appelait François Châtelet [1]. Ses qualités de séduction avaient

1. Scudéry se moque dans sa *Comédie des Comédiens*, acte II, sc. 1, des

quelque peu baissé, mais il conserva la faveur du public jusqu'à sa mort qui survint en 1665; il avait joué pendant trente-deux ans à l'Hôtel de Bourgogne.

De Villiers était aussi un des principaux soutiens de l'Hôtel, à la fois dans la tragédie où il appartenait à l'école de l'emphase, et dans la comédie, où il représentait le type du valet comique Philippin, une figure qu'allait rejeter dans l'ombre un autre type de valet, destiné à devenir très populaire, et qui devait se maintenir sur la scène française jusqu'au XIX^e^ siècle; nous voulons parler de Crispin. A ce rôle se rattache indissolublement le souvenir d'une famille d'acteurs, que trois générations illustrèrent, et dont le fondateur Raymond Poisson, alors dans la fleur de l'âge, se trouvait précisément à l'Hôtel de Bourgogne.

On voit le plus souvent Raymond Poisson donné pour le créateur de ce type de Crispin. Il ne le fut pas cependant, si l'on veut parler avec exactitude. En 1654, lorsqu'il était un très jeune homme [1] et venait d'être engagé à l'Hôtel, on représentait au Marais une pièce de Scarron intitulée *l'Écolier de Salamanque* [2]; et là, parut pour la première fois ce type, que l'interprétation de Poisson devait faire goûter si

« beaux » noms de guerre dont les acteurs aiment à se parer : « MM. de Bellerose, de Belleville, Beauchâteau, Belleroche, Beaulieu, Beaupré, Bellefleur, Belle-Épine, Beau-Séjour, Beau-Soleil, Belle-Ombre ; bref, eux seuls possèdent toutes les beautés de la nature. » Cet usage se maintint encore assez avant dans le XVIII^e^ siècle où, parmi les célébrités du Théâtre-Français, nous trouvons des noms comme Beaubourg, Bellecourt, Bellemont, etc.

1. Il naquit en 1633, à Paris. Son père était un pauvre mathématicien, qui habitait un galetas près du Palais de justice. Lui-même, au début, étudia la médecine et exerça pendant quelque temps la profession peu relevée de chirurgien ; mais la passion du théâtre le poussa à aller jouer en province ; puis il fut engagé à l'Hôtel vers 1652.

2. Scarron, *L'Ecolier de Salamanque ou les Généreux ennemis*, tragi-comédie, acte I, sc. 3. — Jens, valet de Stygotius, dans *Jacob de Thybo* d'Holberg, se ressent, à ce qu'il semble, de l'influence du type de Crispin.

fort, mais que, comme l'on voit, il ne créa pas dès l'origine. Scarron fait introduire par un personnage, nommé don Félix, le nouveau type de valet, de la façon suivante :

D. Félix. Je veux vous faire voir son député badin,
Un très rare animal, moitié cuistre et gredin.
Hola, Crispin.
Crispin.
Adsum.
D. Félix.
Parle chrétien, sot homme.
Crispin. Non possum.
D. Félix.
Si je prends un bâton, je t'assomme.
Pour trois mots de latin que le maroufle sait,
Il est un importun. Hé bien donc, comment fait
Mon bon vaurien de fils?
Crispin.
Malefacit.
D. Félix.
Encore
Ah! je t'étranglerai, pédantesque pécore.
Crispin. Tout beau, Monsieur, tout beau, je n'en cracherai plus.

La fin de cette scène nous donne sur le costume de Crispin un renseignement qui montre la conformité de ce costume avec celui qui devint ensuite traditionnel.

Don Félix dit :

Quoi! des bottes, faquin, comme un chevau-léger.
Comment es-tu venu?

Et Crispin répond :

Par la poste, en charrette.

Tous les personnages de la pièce de Scarron sont espagnols et Crispin, comme nous le voyons dans le portrait

de Poisson par Édelinck, se présente aussi avec le costume espagnol : une veste noire, strictement boutonnée, une fraise blanche, une épée, une large ceinture de cuir et

Fig. 28. — Raymond Poisson dans le rôle de Crispin.
D'après une peinture de Netscher gravée par G. Edelinck (Bibl. Nat., Estampes).

enfin les fameuses bottes hautes que Poisson, au dire de quelques anciens historiens du théâtre, avait chaussées parce qu'il avait la jambe grêle et mal tournée ; d'autres, plus récemment, disent que les bottes étaient en usage chez les valets qui avaient à faire des courses dans la boue. De

ces dires, ni l'un ni l'autre n'est exact, puisque nous voyons par le passage cité de la pièce de Scarron que Poisson n'avait fait qu'adopter une particularité déjà connue du costume de Crispin. D'où venait-elle ? On n'est pas renseigné là-dessus, mais ce que l'on peut croire c'est que le type est d'origine espagnole [1].

Raymond Poisson était assez grand, solidement bâti, avec un visage matois et plein d'expression où se faisait surtout remarquer une grande bouche avec de superbes dents blanches. C'est ainsi qu'il est dépeint dans diverses pièces du temps, par exemple dans *la Femme juge et partie* de Montfleury le jeune, où Poisson dit de lui-même :

> Pour mon visage, il a, sans paraître farouche,
> Quelque chose de grand.

Et son interlocuteur répond :

> Oui, Monsieur, c'est la bouche.

Poisson fut un comique de l'ancienne école, qui gardait encore quelque chose des manières du bouffon de cour, jouant la comédie ailleurs que sur la scène, battant monnaie

1. Les longues bottes sont toujours de tradition. Comme on sait, l'excellent acteur français Samson écrivit au milieu du siècle passé une pièce sur les trois générations de Poisson ; on la joua chez nous sous le titre : *Les Trois Crispin* et le grand-père, le père et le fils étaient représentés par Rosenkilde, Emil et Olaf Poulsen. Ce dernier, un jour qu'il vit chez moi la gravure d'Édelink, s'écria : « Ah ! ah ! voici bien les longues bottes. Je me souviens que, lorsque nous jouions *les Trois Crispin*, mon vieux maître Phister me fit des critiques sur mon costume, parce que ces bottes de pêcheur y manquaient. Je lui demandai si elles étaient si nécessaires et ce qu'elles signifiaient. « Je n'en sais rien, mon garçon », me répondit-il, « mais c'est affaire de convenance. On ne peut pas jouer Crispin sans les longues bottes. » Et ainsi, ces longues bottes, moi aussi, je les ai chaussées ». — Il en est de la plupart des secrets de la tradition théâtrale, comme de ces bottes.

avec sa bonne humeur chez les grands personnages qui lui faisaient l'honneur de rire de ses plaisanteries, l'admettaient à leurs bacchanales et leurs orgies, ou, pour le récompenser, lui faisaient cadeau des habits qu'ils ne portaient plus.

Ses poésies, dont il a laissé un assez grand nombre et qui sont imprimées en tête du recueil de ses comédies, sont presque toujours des requêtes versifiées qu'il adresse au Roi, aux ministres, aux personnes haut placées. Mais il se fait pardonner ce qu'elles ont d'indiscret et de peu digne par la gaieté exceptionnelle avec laquelle il présente ses sollicitations. Très caractéristique, par exemple, son placet à Louis XIV, où il prie le Roi de l'aider à payer une pension qu'il s'est engagé à servir à la veuve de Bellerose. Avec un manque extraordinaire de délicatesse, Poisson déclare que Mme Bellerose avait un gros rhume le jour où, par écrit, il a promis de lui payer une pension de 1.000 livres. Elle était si mal, qu'il ne pensait pas qu'elle pût vivre huit jours de plus, sans quoi il n'eût rien signé. Mais Mme Bellerose et son rhume ont fait bon ménage ; elle ne meurt jamais, et régulièrement, quatre fois par année, elle fait demander son argent, ce qui oblige Poisson, au moins une fois par trimestre, à l'envoyer à tous les diables.

Louis XIV qui, en somme, aimait assez le comique marqué, — comme en témoigne sa prédilection pour Scaramouche, Dominique [1] et Molière, — eut aussi beaucoup de goût pour Poisson. A ce que l'on dit, c'est lui qui le fit entrer à l'Hôtel de Bourgogne et, dans la circonstance rapportée plus haut, il lui accorda une remise de 400 fr. [2] sur

1. Cf. *Le Théâtre au Moyen Age...*, p. 284 et suiv.

2. Cf. Campardon, *les Comédiens du Roi*, p. 226 et suiv., où est citée la lettre du Roi du 28 juillet 1670, qui règle la pension de Mlle Bellerose à

la pension due à la veuve de Bellerose. Poisson l'en remercia par une petite poésie où, en terminant, il souhaite mille maux à sa propre famille et vingt ans de santé à Mme Bellerose, au cas où il laisserait passer un jour sans prier pour Sa Majesté.

Les délicats [1] ne faisaient pas de Poisson autant de cas que Louis XIV et le populaire ; ils ne l'appréciaient pas plus comme auteur que comme acteur. Ses pièces se lisent pourtant avec plaisir et elles échappent à l'insignifiance grâce à leur joyeuse fantaisie et à leur naturel plaisant, qualités qui semblent aussi avoir fait sa force dans la pratique de son métier de comédien.

Raymond Poisson se retira du théâtre en 1685 et mourut en 1690, mais son emploi, avec le costume, les bottes, le bredouillement qui caractérisaient l'ancien Crispin, fut pris immédiatement par son fils Paul, et, ensuite, son petit-fils, François Arnould, revêtit le manteau noir et continua la tradition du rôle, sans que le public paraisse avoir perdu son goût pour ce type ; après le dernier Poisson-Crispin, le fameux Préville (mort en 1800) joua encore le rôle avec le même succès.

Peu de familles ont donné au théâtre autant de recrues que la famille Poisson. Outre le père, le fils et le petit-fils, il y eut encore un frère de François Arnould qui se fit connaître comme acteur et comme auteur [2] ; une de ses sœurs

600 fr. au lieu de 1000 fr. Quand les frères Parfait (t. VII, p. 348) disent que le placet de Poisson lui valut une pension de 400 fr., ces termes ne sont donc pas tout à fait justes.

1. Ainsi Boileau devait répondre au Roi qui, peu de jours après la mort de Poisson, disait que c'était une grande perte pour le théâtre, qu'il était un remarquable acteur : « Oui, pour jouer *don Japhet ;* il n'excellait que dans les misérables pièces de Scarron. »

2. Philippe Poisson est une espèce de curiosité, à ce titre que, bien vu

écrivit des tragédies [1]; un frère de Paul Poisson était acteur dans la troupe française du roi de Pologne, et, enfin, la femme de Raymond, celle de son fils et celle de son petit-fils parurent aussi sur les planches, bien qu'elles ne comptent pas parmi les actrices remarquables du théâtre français [2].

Si, avec son Crispin, l'Hôtel de Bourgogne possédait un bon comique, très goûté, avec Floridor il acquit aussi un tragédien distingué, vraiment de premier ordre, dont le jeu paraît avoir formé un contraste avec celui de Montfleury; pour la tragédie, il assura à l'Hôtel une supériorité absolue, plus justifiée, d'ailleurs, que celle qui lui vint de l'acteur-tonneau qui y régnait.

Sur Floridor, les avis des contemporains sont si peu partagés, que, nous autres, historiens du théâtre, nous n'y trouvons pas de quoi nous faire une image de cet artiste; ce sont exclusivement des éloges sans jamais un mot de critique; et c'est précisément par la critique que nous pourrions trouver une amorce à laquelle nous nous attacherions.

De même, la vie de Floridor paraît avoir été irréprochable, et, par là, elle fut plus appréciée par les contemporains qu'elle ne l'est des biographes de l'époque sui-

du public, il conçut néanmoins un invincible dégoût pour le théâtre, si bien que, jeune encore, il le quitta par deux fois et, la seconde fois, de façon définitive. Les exemples de la conduite inverse sont bien plus fréquents.

1. Madeleine Poisson, qui épousa un gentilhomme espagnol, Don Gabriel de Gomez.

2. La femme de Paul Poisson, fille du créateur de *Tartuffe*, du Croisy, s'est fait plus connaître, non pas comme actrice, car elle n'eut guère de talent, mais par les lettres que, très vieille (elle naquit en 1658), elle écrivit dans le *Mercure de France* de 1738 sur Molière et les comédiens de son temps.

vante. De son vrai nom il s'appelait Josias de Soulas, sieur de Prine-Fosse, et il était de noblesse authentique, comme il le fit confirmer expressément par une ordonnance royale de 1668; ce qui prouve que l'exercice du métier de comédien n'entraînait pas la perte des titres de noblesse. Il fut d'abord officier, mais quitta très tôt l'armée pour le théâtre et prit le nom de Floridor.

A Paris, il joua d'abord quelques années au Marais, mais lorsqu'en 1643 Bellerose, le précieux, quitta l'Hôtel de Bourgogne, Floridor fut engagé à ce théâtre et remplaça Bellerose dans les rôles d'amoureux et dans la fonction d'orateur.

Sa faveur s'est maintenue de la façon la plus persistante et la moins discutée que l'on sache et, en définitive, il fut tenu pour le plus accompli des jeunes premiers de tragédie qu'ait eus la France. Voyez ce que de Visé, un critique qui ne manquait pas de clairvoyance, a dit de Floridor jouant le rôle de Massinissa dans la *Sofonisbe* de Pierre Corneille : « Après l'inutile rôle d'Erixe, voyons si celui de Massinisse, qui est plus nécessaire à la pièce, y apporte quelques beautés. Oui, mais elles ne viennent pas de l'auteur, mais de celui qui le représente, puisque c'est M. de Floridor, qui a un air si dégagé et qui joue de si bonne grâce que les personnes d'esprit ne se peuvent lasser de dire qu'il joue en honnête homme. Il paraît véritablement ce qu'il représente dans toutes les pièces qu'il joue. Tous les auditeurs souhaiteraient de le voir sans cesse, et sa démarche, son air et ses actions ont quelque chose de si naturel qu'il n'est pas nécessaire qu'il parle pour attirer l'admiration de tout le monde. Pour lui donner enfin beaucoup de louanges, il suffit de le nommer, puisque son nom porte avec soi tous

les éloges que l'on lui pourrait donner. Je puis dire hardiment toutes ces choses, sans craindre de donner de la jalousie à ceux qui sont de la même profession ; il y a longtemps qu'il est au-dessus de l'envie et que tout le monde avoue que c'est le plus grand comédien du monde et un des plus galants hommes et de la plus agréable conversation [1]. »

Molière lui-même, dans toute l'ardeur du combat, met bas l'epée devant Floridor ; du moins Floridor est-il le seul parmi les chefs d'emploi tragique de l'Hôtel qui échappe à ses railleries.

A côté du beau, de l'élégant Floridor, type achevé du jeune premier de tragédie au XVII^e^ siècle, se tenait le long et efflanqué Hauteroche, à peu près du même âge, qui jouait les inévitables confidents : acteur ordinaire, à vrai dire, mais auteur dramatique assez habile ; sa pièce, *Crispin médecin*, farce sans beaucoup d'esprit, mais tout à fait plaisante, s'est maintenue au répertoire du Théâtre-Français jusque pendant le XIX^e^ siècle.

Quant aux actrices, il semble qu'à cet égard l'Hôtel de Bourgogne ne fut pas richement pourvu. Les acteurs que nous avons nommés plus haut étaient tous mariés et leurs femmes faisaient partie de la troupe, mais il n'en est aucune qui se soit placée au premier rang. La doucereuse M^lle^ Beauchâteau (née Madeleine Dubouget) fut celle qui se produisit le plus. Mais l'unique étoile de l'Hôtel, c'est M^lle^ des Œillets qui représentait les héroïnes des tragédies de Corneille et de Racine, d'où le théâtre tirait sa force.

Au reste, on ne sait presque rien de cette actrice qui

1. Donneau de Visé dans le *Mercure de France*.

paraît pourtant avoir eu un talent original. Nul ne s'intéressa à sa personne, car sa laideur était presque proverbiale. On connaît d'elle un trait qui atteste qu'elle eut le rare mérite de se juger elle-même et de reconnaître le talent d'une jeune rivale. Mlle des OEillets était déjà âgée, lorsque la fameuse Mlle Champmeslé débuta dans un rôle qu'elle avait tenu naguère. Bien que malade et affaiblie, — elle mourut au cours de cette même année (1670), — la tragédienne, jadis si applaudie, voulut voir la débutante. Elle assista à toute la représentation sans ouvrir la bouche et, en se retirant, elle dit ce simple mot : « Il n'y a plus de des OEillets. »

Voici comment son camarade Poisson parle, entre autres choses, de la mort de cette actrice dans une lettre écrite à un de ses protecteurs : « C'est une grande perte; Mlle des OEillets a été un prodige de la scène. Elle en fut, bien qu'elle n'eût ni beauté, ni jeunesse, le plus remarquable ornement. » Et il ajoute en vers :

Et justement on dira d'elle
Qu'elle n'était pas belle au jour
Comme elle était à la chandelle ;
Mais, sans avoir donné d'amour
Ni sans être jeune ni belle,
Elle charmait toute la cour.

CHAPITRE IX

La grande bataille entre Molière et l'Hôtel de Bourgogne. — La troupe de Molière s'installe au Palais-Royal. — *Don Garcie de Navarre* et son fiasco. — *L'École des Maris* et *Les Fâcheux*. — *L'École des Femmes*, son énorme succès et ses suites. — La polémique au théâtre. — Boursault et Molière.

La jalousie que le succès de Molière à Paris avait excitée chez les grands et uniques comédiens du Roi, comme ils s'intitulaient, ne tarda pas à se manifester par des actes.

Il y avait presque deux années que la troupe de Molière avait solidement pris pied au théâtre du Petit-Bourbon et mis le temps à profit pour gagner la faveur publique [1], quand elle reçut un coup qui aurait bien pu lui devenir fatal.

Les bâtiments royaux, parmi lesquels était rangé le Petit-Bourbon comme faisant partie du Louvre, avaient un surintendant nommé Ratabon. Un beau jour, — c'était le 11 octobre 1660, — en pleine saison, cet homme, sans autre avis, se mit à faire démolir le théâtre que le Roi avait donné à Molière et aux Italiens pour leurs représentations. Comme les comédiens consternés s'informaient de ce que cela voulait dire, on leur répondit que la démolition

1. Après *les Précieuses ridicules*, Molière, avec sa quatrième pièce, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* eut un succès presque aussi grand. Elle fut jouée au Petit-Bourbon et, du 24 mai 1660 et pendant les mois suivants, eut 34 représentations, sans compter 9 représentations devant Louis XIV, qui désira la voir.

de ces bâtiments était décidée depuis longtemps, et que l'architecte Perrault avait demandé que l'on y procédât pour rendre libre l'emplacement sur lequel il voulait élever la colonnade du Louvre. Cela était vrai sans doute ; mais rien ne pressait de signifier si brutalement leur congé à Molière et à ses camarades ; car les fondements de la colonnade ne furent posés que cinq ans plus tard. On croit en général que, si le surintendant manqua ainsi d'égards, il y fut engagé par les arguments sonnants employés par l'Hôtel de Bourgogne.

Ainsi Molière, tout d'un coup, à l'improviste, se trouvait sur le pavé. Mais, en même temps, la bienveillance du Roi pour l'auteur et le comédien qui le divertissaient se manifesta hautement. A peine Molière se fut-il plaint du tort qui lui était fait, que Louis XIV lui accorda, pour dédommagement, l'ancienne et magnifique scène que Richelieu, par testament, avait léguée à son roi en même temps que son palais, appelé dès lors Palais-Royal ; ce fut aussi le nom du nouveau théâtre.

Par malheur, le théâtre de Richelieu, abandonné pendant une vingtaine d'années, était tout à fait délabré. « Il y avait trois poutres de la charpente pourries et étayées, et la moitié de la salle découverte et en ruine [1]. » Mais le Roi remédia à cela et, pour donner sur les doigts à son surintendant, il lui enjognit de façon expresse d'avoir à restaurer complètement le théâtre du Palais-Royal. En même temps il permit aux acteurs de s'approprier tout le mobilier des loges et de la scène du Petit-Bourbon. Ils ne purent faire de même pour les décors, et cela par suite d'une intrigue. Le nouveau décorateur engagé par les Ita-

1. Registre de La Grange, p. 25 et suiv.

Fig. 29. — Les comédiens italiens d'après Watteau.

(Bibl. Nat., Estampes.)

liens, Signor Vigarani, se les réserva sous prétexte qu'il voulait s'en servir pour les représentations à la cour, aux Tuileries, mais en fait, il les brûla jusqu'au dernier lambeau, parce qu'il était jaloux de son prédécesseur et compatriote défunt, le fameux Torelli, dont il voulait anéantir les ingénieuses trouvailles, de façon qu'il n'en restât plus trace.

Les réparations du Palais-Royal durèrent à peu près trois mois, trois mois de la bonne saison. Et l'on entend bien que les deux autres troupes, l'Hôtel et le Marais, mirent ce temps à profit pour tendre leurs filets et tâcher d'attirer à eux les acteurs de la compagnie rivale et de la disloquer ainsi. Mais il faut dire à l'honneur des camarades de Molière que pas un d'eux ne le quitta à cette heure où ses affaires allaient mal et où les autres théâtres leur offraient des positions sûres. « Toute la troupe de Monsieur demeura stable. Tous les acteurs aimaient le sieur de Molière, leur chef, qui joignait à un mérite et une capacité extraordinaires une honnêteté et une manière engageante qui les obligea tous à lui protester qu'ils voulaient courir sa fortune et qu'ils ne le quitteraient jamais, quelque proposition qu'on leur fît et quelque avantage qu'ils pussent trouver ailleurs[1]. »

Il est beau, il est rare aussi de trouver cet esprit de solidarité, cette déférence pour la supériorité du talent que les lignes précédentes mettent en lumière. Une pareille union est toujours rare chez les comédiens du temps présent, surtout aux mauvais jours, et, comme les hommes alors n'étaient pas beaucoup meilleurs qu'aujourd'hui, cela montre que Molière possédait une aptitude exceptionnelle pour inspirer à son entourage la confiance et le dévouement.

1. Registre de La Grange, p. 25 et suiv.

Cette confiance, d'ailleurs, ne fut pas un seul instant déçue. Déjà, pendant que se poursuivait la restauration de la nouvelle salle, la troupe gagnait de quoi payer les ouvriers en jouant dans les maisons particulières et à la cour. Et, au commencement de la nouvelle année, le 20 janvier 1661, on put inaugurer le théâtre du Palais-Royal avec *le Dépit amoureux* et *le Cocu imaginaire*.

L'affluence à la nouvelle salle ne fut pas très grande au début. L'envie, les intrigues des ennemis de Molière lui firent alors quelque tort. De plus, la première nouveauté qu'il donna dans ce milieu nouveau n'eut pas de succès. Il avait encore une fois, — ce fut, du reste, la dernière, — cédé à son penchant pour le genre héroïque et écrit *Don Garcie de Navarre* où il jouait lui-même le rôle du prince espagnol jaloux.

Cette pièce tomba complètement ; — c'est la seule de ses œuvres qui n'ait obtenu aucune espèce de succès. Elle n'eut que sept représentations et, à la dernière, la recette était de 70 fr. Molière, d'ailleurs, dans le rôle principal, ne réussit pas mieux comme acteur que comme poète héroïque.

Il est bien malaisé de reconstituer la façon de jouer d'un acteur mort depuis longtemps, et, de ce que fut Molière comme acteur tragique, nous ne savons rien, sinon qu'il ne réussit pas.

Pourtant, d'autre part, nous n'ignorons pas qu'à l'Hôtel de Bourgogne la manière de jouer la tragédie, la manière, du moins, qui y prédominait et s'y faisait goûter, consistait à transformer la déclamation en une espèce de mélopée [1]. Ce système, dont l'absurdité a longtemps prévalu et

1. L'auteur des *Entretiens galants*, édités par Barbin en 1681, dit expressément à propos de la fameuse M^lle^ Champmeslé : « Le récit des comédiens dans le tragique est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la

qui fait parfois encore des réapparitions, — sans que, pourtant, à l'époque moderne, il se soit trouvé personne pour le défendre ou le professer expressément, — ce système, bien entendu, était l'opposé de celui de Molière. Son génie, exempt de toute affectation, tenait que, dans l'art, le naturel est affaire essentielle, et il ne comprenait pas que, précisément dans le genre élevé, il fallût tourner le dos à la nature pour éprouver ou faire éprouver l'enthousiasme. Évidemment il chercha à introduire dans la tragédie un débit naturel, comme il faisait avec succès pour la comédie ; mais il lui manqua sans doute les qualités dramatiques qu'il eût fallu pour prouver la justesse de ses idées. C'est que les principes et le naturel ne suffisent pas en matière d'art. Surtout pour l'interprétation des œuvres élevées, il faut des avantages extérieurs et un tempérament tragique capables de porter le naturel jusqu'à la hauteur de l'art. Et c'est là sans doute ce qui a manqué à Molière.

En tout cas, il n'a pas, que l'on sache, gagné un seul partisan pour sa tentative de réforme, et, après le fiasco de *Don Garcie*, il renonça pour toujours à ses essais dans le genre héroïque. Il ne fit pas imprimer *Don Garcie*, mais il en fit passer quelques scènes dans son *Misanthrope* [1], dont le sujet exempt de tout romanesque, dont le caractère de réalité journalière convenait infiniment mieux à son talent.

Pour les ennemis de Molière ses échecs dans le domaine tragique furent une source inépuisable d'outrages contre

Champmeslé ne vous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable; mais elle sait la conduire avec beaucoup d'art, et elle y donne à propos des inflexions si naturelles qu'il semble qu'elle ait véritablement dans le cœur une passion qui n'est que dans sa bouche. »

1. Comparez *Don Garcie de Navarre*, II, 5 et IV, 8, avec *le Misanthrope* IV, 3. Dans *Amphitryon* Molière a aussi utilisé des vers détachés de *Don Garcie*. Cette pièce ne fut imprimée qu'après la mort de Molière dans l'édition générale de ses œuvres, en 1682.

lui. C'est de là qu'ils tirèrent à pleins seaux les railleries qu'ils lancèrent en toute occasion à la tête de ce rival qui leur était d'ailleurs si supérieur.

La lutte ouverte n'éclata pourtant pas encore. Molière se hâta d'effacer la fâcheuse impression qu'avait produite son *Don Garcie* et, avec l'*École des Maris*, — un petit chef-d'œuvre de comique naturel et gracieux, — un peu plus tard, avec ses *Fâcheux*, écrits à la hâte, mais d'une actualité plaisante, il obtint deux succès solides et reconquit les bonnes dispositions du public et de ses camarades.

Mais cela n'était rien auprès du succès éclatant, retentissant, on pourrait presque dire scandaleux, que remporta l'année suivante, le 26 décembre 1662, sa comédie de *l'École des Femmes*. Il nous est malaisé de comprendre que cette pièce, dont les vers classiques et les situations spirituelles nous font aujourd'hui goûter un plaisir paisible, sans le moindre heurt, ait pu alors littéralement bouleverser Paris et mettre furieusement aux prises des gens d'ordinaire raisonnables.

Molière écrit dans la préface de la première édition de sa pièce : « Bien des gens ont frondé d'abord cette comédie ; mais les rieurs ont été pour elle, et tout le mal qu'on en a pu dire n'a pu faire qu'elle n'ait eu un succès dont je me contente. »

En fait, ces termes sont trop faibles pour donner une idée du tapage excité par cette œuvre, si pacifique à nos yeux. Pour comprendre ce qui se passa, il faut se rappeler que Molière fut le rénovateur de la comédie en France. Dans les cercles littéraires à la mode, qui considéraient à ce moment la tragédie comme la seule forme qui valût la peine que l'on composât pour le théâtre, on regardait les œuvres

plaisantes comme un genre de beaucoup inférieur et plus aisé, et la plus grande partie des comédies que l'on représentait n'avaient, en effet, que bien peu de valeur avec leurs personnages taillés sur un même patron et les situations bouffonnes qui formaient le cœur de l'action. Vint Molière qui, dans ce genre jusqu'alors sans portée, introduisit un fond de réalité saisissante, qui produisit des personnages vivant de la vie contemporaine, et leur fit parler une langue dont la vigueur, la hardiesse, le naturel frappant étaient quelque chose de tout à fait neuf, très différent du galimatias et de l'abus de l'esprit que l'on considérait alors comme le *fin du fin* dans le style dramatique.

Le grand public ne comprit pas la valeur essentielle de cette nouveauté qu'apportait Molière. Mais il fut amusé et charmé, parce que le poète faisait résonner la vraie note gauloise, que l'abus de l'esprit n'avait jamais pu étouffer complètement, et parce qu'en même temps ses idées ne prenaient pas un essor trop haut pour que les intelligences ordinaires pussent les suivre.

Mais les hommes de lettres, d'une part, les membres éminents de l'Académie, — ils ne jugèrent pas que le plus grand poète du siècle fût digne d'entrer dans leur compagnie [1], — d'autre part, à un rang plus bas, les fournisseurs des théâtres qui voyaient porté par le flux de la popularité cet homme nouveau qu'ils considéraient comme un parvenu sans vergogne et un plagiaire sans goût, se groupèrent en une masse compacte et résolurent de livrer une rude bataille pour mettre à bas ce redoutable adversaire. On dit

1. Ce n'est qu'en 1778 que l'Académie française se mit en peine de réparer cette injustice, en inaugurant un buste de Molière, sur lequel on mit cette inscription expiatoire et nullement hyperbolique :

Rien ne manque à sa gloire ; il manquait à la nôtre.

même que le grand Corneille conçut beaucoup de dépit du succès extraordinaire obtenu par *l'École des Femmes* [1]. Il commençait alors à vieillir (il avait 56 ans), ses dernières tragédies étaient écrites dans un style guindé et emphatique et marquaient un goût très différent de celui de Molière. Enfin, depuis quelques années, il avait des relations étroites avec l'Hôtel de Bourgogne où, après la mort de Mondory, il se trouvait, avec ses pièces, comme chez lui.

Si Corneille fit partie de la ligue formée contre Molière ou peut-être en fut le chef occulte, on peut dire que celui-ci se vengea de la manière la plus noble; car, à l'époque où Corneille vieilli n'avait plus aucun succès, il l'attira à son théâtre et lui paya de larges honoraires pour des pièces où le public ne venait plus.

Quoi qu'il en soit, l'Hôtel de Bourgogne était le foyer de toutes les intrigues fomentées contre Molière. Il est probable que ce théâtre eut à souffrir tandis que *l'École des Femmes* tirait tout l'intérêt de la foule vers le Palais-Royal. Les recettes de cette pièce furent énormes pour l'époque. Déjà *l'École des Maris* et *les Fâcheux* comptaient pour de grands succès, mais, comme on peut s'en assurer en feuille-

1. C'est, il est vrai, un ennemi acharné de Corneille, l'abbé d'Aubignac, qui lui impute cette jalousie, en même temps qu'il le raille de s'être attribué la particule nobiliaire *de*. Voici ce qu'il écrit : « De quoi vous êtes-vous avisé sur vos vieux jours d'accroître votre nom et de vous faire nommer Monsieur de Corneille ? L'auteur de *l'École des Femmes*, je vous demande pardon si je parle de cette comédie qui vous fait désespérer et que vous avez essayé de détruire par votre cabale dès la première représentation, l'auteur, dis-je, de cette pièce fait conter à un de ses acteurs qu'un de ses voisins, ayant fait clore de fossés un arpent de pré, se fit appeler M. de l'Isle, que l'on dit être le nom de votre petit frère » (*Quatrième Dissertation concernant le Poème dramatique*). Dans un autre passage de cette même *Dissertation*, le malveillant abbé reparle du chagrin que donne à Corneille le succès de la comédie de Molière : « Les trophées de Miltiade, dit-il, empêchent Thémistocle de dormir. »

tant le Registre de La Grange, ces pièces ne donnèrent pas, il s'en faut, des recettes aussi élevées que *l'École des Femmes*. Par exemple, les douze premières représentations de *l'École des Maris* produisirent une moyenne de 810 francs ; cette moyenne est de 1173 francs, pour les douze premières fois que *l'École des Femmes* figura sur l'affiche. Comme le public payant, à Paris, n'était pas alors très nombreux, il est vraisemblable que, pendant ce temps, à l'Hôtel de Bourgogne, on jouait devant les banquettes.

Les Comédiens du Roi accusèrent aussi Molière de faire une réclame, des boniments qui manquaient de convenance pour attirer la foule et pour appeler l'attention sur son nom et sur son théâtre.

Deux hommes alors s'occupaient spécialement de critique théâtrale : le bon Loret, un peu radoteur, qui, dans sa feuille volante, la *Muse historique*, rapportait en vers exécrables les événements du jour, et de Visé, cette médiocrité polie, dont l'impartialité et l'exactitude apparentes dissimulent une réelle jalousie à l'égard des grands écrivains.

Aucun de ces deux hommes ne donna sujet à Molière de se sentir formellement offensé. De Visé lui détacha quelques coups de patte désagréables, comme lorsqu'il écrit : « Cette pièce a produit des effets tout nouveaux, tout le monde l'a trouvée méchante, et tout le monde y a couru. Les dames l'ont blâmée et l'ont été voir : elle a réussi sans avoir plu, et elle a plu à plusieurs qui ne l'ont pas trouvée bonne, etc. ». Mais il fait aussi de la pièce un éloge bien fort, quand il dit « qu'il s'y trouve des choses si naturelles que la nature même semble y avoir travaillé, qu'elle contient des endroits incomparables, qu'il ne trouve pas d'expressions assez vives et assez fortes pour les bien faire entendre. » Il

insiste aussi sur une raison qui, évidemment, a décidé du succès de *l'École des Femmes*, je veux dire sur l'interprétation qui paraît avoir été conduite avec une précision inconnue jusqu'alors et avoir offert un ensemble parfait auquel on n'était pas encore habitué : « Jamais comédie ne fut si bien représentée et avec tant d'art : chaque acteur sait combien il y doit faire de pas et toutes ses œillades sont comptées. »

C'est cet art de l'ensemble qui devint plus tard la gloire du Théâtre-Français, et qui ne manque jamais son effet sur le public, même quand ce public n'a pas assez d'esprit critique pour en sentir tout le prix.

Molière, comme poète et metteur en scène, trouvait dans ce passage de de Visé un témoignage qu'il ne pouvait prendre mal. L'attaque, préparée contre sa pièce, ne fut pas donnée par la critique écrite; elle passa de bouche en bouche dans les coteries littéraires et, comme la calomnie de Don Basile, elle dut devenir un « crescendo public », puisque Molière se trouva amené à y répondre de la scène même. Sous la forme d'une petite pièce, il donna sa propre *Critique de l'École des Femmes* qui fut représentée six mois après la pièce elle-même, et qui, dès lors, l'accompagna sur le théâtre (1er juin 1663) ; à ce moment, l'affluence redoubla, bien que l'on fût en été. « *Le Marquis*. Je ne fais que d'en sortir. — *Climène*. Eh bien ! Monsieur, comment la trouvez-vous ? — *Le Marquis*. Tout à fait impertinente. — *Climène*. Ah ! que j'en suis ravie ! — *Le Marquis*. C'est la plus méchante chose du monde. Comment, diable ! à peine ai-je pu trouver place. J'ai pensé être étouffé à la porte, et jamais on ne m'a tant marché sur les pieds. Voyez comme mes canons et mes rubans en sont ajustés, de grâce. — *Élise*. Il est vrai

que cela crie vengeance contre *l'École des Femmes*, et que vous la condamnez avec justice. — *Le Marquis*. Il ne s'est jamais fait, je pense, une si méchante comédie [1]. »

Grâce à *la Critique*, nous sommes fixés sur les reproches que l'on faisait à Molière et nous savons où nous pouvons trouver ses ennemis. Nous voyons d'abord et surtout que la grossièreté de son langage fit tomber en pamoison ses vieilles amies les Précieuses. Agnès, qui croit que les enfants « se font par l'oreille », « tarte à la crème », « la soupe, » tout cela était pour elles du dernier mauvais goût, surtout elles étaient scandalisées par cet abominable *le*. Ce petit mot, qui semble si innocent, et qui, en fin de compte, désigne un ruban rouge [2], causa un tel scandale qu'un ennemi de

1. *Critique de l'École des Femmes*, sc. 5. — L'affluence, en fait, fut si grande que, malgré les 31 représentations que *l'École des Femmes*, jouée seule, avait eues sur le théâtre public, sans compter maintes représentations dans les maisons particulières, elle eut encore une série de 33 représentations, quand *la Critique* l'accompagna sur l'affiche, et les 8 premières produisirent une moyenne de plus de 1.400 fr.

2. *Arnolphe*. Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose ?
Ouf !
Agnès. Hé ! il m'a..
Arn.
Quoi ?
Agn.
Pris..
Arn.
Euh !
Agn.
Le...
Arn.
Plaît-il ?
Agn.
Je n'ose.
Et vous vous fâcherez peut-être contre moi.
— Non. — Si fait. — Mon Dieu, non ! — Jurez donc votre foi.
— Ma foi, soit. — Il m'a pris... Vous serez en colère.
— Non. — Si. — Non, non, non, non. Diantre, que de mystère!
Qu'est-ce qu'il vous a pris? — Il... — Je souffre en damné.
— Il m'a pris le ruban que vous m'avez donné.

Voici comment Uranie, la femme raisonnable de *la Critique*, justifie cette

Fig. 30. — Molière.

Gravure sur cuivre d'après Mignard, par B. Audran.

(Bibl. Nat., Estampes.)

Molière prétend que la foule venait uniquement pour l'entendre. Les marquis n'étaient pas assez habiles pour démêler eux-mêmes les motifs de leur mécontentement et ils ne savaient que répéter la même chose « Tarte à la crème » de vingt façons différentes. Mais le Marquis de *la Critique* peut alléguer l'opinion des acteurs des autres théâtres qui sont venus voir la pièce et qui lui en ont dit, assure-t-il, tout ce qu'on peut imaginer de pire : « Tu as raison, Marquis, répond Dorante qui est le porte-parole de Molière. Puisque les autres comédiens en disent du mal, il faut les en croire assurément. Ce sont tous gens éclairés et qui parlent sans intérêt. »

Pourtant ce sont les poètes, les chers collègues de Molière, qui ont été ses pires ennemis. Dans la façon dont il dirige contre eux ses attaques on sent une colère et un mépris profond qui contrastent avec la légèreté des railleries dédaigneuses qu'il fit voltiger sur la tête des Précieuses et des Marquis. Voici, par exemple, ce qu'il fait dire à Dorante, non sans hardiesse, au sujet de la cour du roi tout-puissant : « La cour a quelques ridicules, j'en demeure d'accord, et je suis, comme on voit, le premier à les fronder. Mais, ma foi, il y en a un grand nombre parmi les beaux esprits de profession ; et si l'on joue quelques marquis, je trouve qu'il y a bien plus de quoi jouer les auteurs, et que ce serait une chose plaisante à mettre sur le théâtre que leurs grimaces savantes et leurs raffinements ridicules, leur vicieuse coutume d'assassiner les gens de leurs ouvrages,

équivoque qui, d'ailleurs, est indubitable : « Elle ne dit pas un mot, qui de soi, ne soit fort honnête ; et si vous voulez entendre de nous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle, puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris. »

leur friandise de louanges, leurs ménagements de pensées, leur trafic de réputation et leurs ligues offensives et défensives, aussi bien que leurs guerres d'esprit, et leurs combats de prose et de vers. »

Ce qu'il peut entendre constamment répéter par ses confrères en poésie, c'est que la tragédie est, en art, la forme la plus élevée et la plus difficile, c'est aussi qu'il enfreint les règles sacrées qu'on attribuait à Aristote. L'irritation que lui causent ces reproches l'amène à avancer des théories assez graves. Sur la hauteur et la difficulté de la poésie tragique, il s'explique avec la plus vigoureuse franchise : « Je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la fortune, accuser les destins et dire des injures aux dieux que d'entrer comme il faut dans les ridicules des hommes..... Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance..... Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. »

Les règles de l'art poétique, que l'on place si haut, ne lui en imposent pas davantage. Le poète Lysidas, qui trouve *l'École des Femmes* détestable, dit dans *la Critique :* « Ceux qui possèdent Aristote et Horace voient d'abord, madame, que cette comédie pèche contre toutes les règles de l'art. » A quoi Uranie répond : « Je vous avoue que je n'ai aucune habitude avec ces messieurs-là et que je ne sais point les règles de l'art. » Et elle ajoute : « J'ai remarqué une chose de ces messieurs-là, c'est que ceux qui parlent le plus des règles, et qui les savent mieux que les autres, font des comé-

dies que personne ne trouve belles. » Et Dorante dit avec force : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes; et le même bon sens, qui a fait autrefois ces observations, les fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. »

Le coup si preste que Molière portait à ses ennemis dans sa *Critique* fit hurler aussitôt les chiens qui avaient été fouaillés.

La Critique fut suivie de près par une réplique qui portait ce titre copieux : *Zélinde ou la vraie Critique de l'École des Femmes ou la Critique de la Critique* par de Visé, et aussi d'une pièce jouée à l'Hôtel de Bourgogne et intitulée : *le Portrait du Peintre ou la Contre-critique de l'École des Femmes*, dont l'auteur était un jeune poète dramatique, nommé Boursault.

Entre ces deux ouvrages dirigés contre Molière il n'y a guère de différence ; le second paraît avoir emprunté les idées du premier. De Visé, dans le rôle de Lysidas, avait vu une satire à son adresse, — la figure de Lysidas avait si bien les traits d'un type que plusieurs s'y reconnurent ; — et il écrivit sa *Zélinde*. Elle a la forme d'une comédie, mais ne fut assurément jamais représentée sur aucun théâtre régulier, car ce n'est qu'une dissertation critique où l'auteur relève avec pédantisme le nombre infini de fautes commises

par Molière dans l'*École des Femmes*, fautes qui, en somme, se résument en ce fait que l'action se passe dans la rue, ce qui, incontestablement, entraîne quantité d'invraisemblances.

Mais, outre ces griefs qui doivent sembler *positifs*, de Visé a glissé une foule de traits empoisonnés, aiguisés par une haine qu'il est incapable de dissimuler tout à fait. Il fait allusion à l'avanie que Molière avait dû endurer de la part du duc de la Feuillade, il cherche à exciter le clergé contre lui en insinuant que les commandements du mariage débités par Arnolphe sont une parodie sacrilège des dix commandements de Dieu, à faire remarquer aux courtisans qu'ils ont été bafoués sur le théâtre et aux acteurs qu'il ne les considérera plus comme des camarades, puisqu'il a été classé parmi les beaux esprits [1].

Mais cette pièce qui se passe dans une boutique de dentelles de la rue Saint-Denis, où les divers personnages font un fastidieux exposé de leur opinion sur *l'École des Femmes* et sur *la Critique*, a tant de prolixité, manque si fort de talent que, même à la lecture, elle ne put guère produire d'effet. Le seul passage intéressant qu'on y relève, c'est un petit croquis de Molière, dont on suppose qu'il se trouve dans la boutique pendant que les personnages de la pièce sont dans une chambre haute. Cette compagnie voudrait bien recevoir le poète, mais voici ce que vient lui dire le marchand : « Je suis au désespoir de n'avoir pu vous satisfaire. Depuis que je suis descendu, Élomire n'a pas dit

1. Cela signifie que Molière venait précisément à cette heure de recevoir une pension royale de 1.000 fr. en qualité de *bel esprit* ; c'est de cette façon délicate et péremptoire que Louis XIV donna son avis dans la querelle de *l'École des Femmes*.

une parole. Je l'ai trouvé appuyé sur une boutique, dans la posture d'un homme qui rêve. Il tenait les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandaient des dentelles; il paraissait attentif à leurs discours, et il semblait par le mouvement de ses yeux qu'il regardait jusques au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disaient pas. Je crois même qu'il avait des tablettes, et qu'à la faveur de son manteau, il a écrit, sans être aperçu, ce qu'elles ont dit de plus remarquable... C'est un dangereux personnage: il y en a qui ne vont point sans leurs mains [1], mais l'on peut dire qu'il ne va point sans ses yeux ni sans ses oreilles [2]. »

Au contraire de *Zélinde*, *le Portrait du Peintre* fut vraiment écrit pour la scène, et commandé, selon toute apparence, par l'Hôtel de Bourgogne. Edme Boursault, l'auteur, était un jeune dramatiste [3] qui voulait se pousser et qui, sans études, sans nom, était tout disposé à se mettre au service de la troupe qui jouait ses pièces, et, tout à fait comme les auteurs de nos jours qui font en même temps du journalisme, à attaquer les concurrents de ses protecteurs. Plus tard, il écrivit des comédies où il y a quelque talent et qui obtinrent beaucoup de succès [4]; mais *le Portrait du Peintre*, en vérité, ne laisse pas deviner ses heureuses dispositions. Boursault se traîne platement à la suite de Molière dans *la Critique*, en se contentant d'en contredire les idées; et ses plaisanteries sont d'un goût misérable,

1. En France, cela se dit des voleurs.

2. *Zélinde*, sc. 6.

3. De Visé, au reste, n'était pas plus âgé que lui (tous deux étaient nés en 1638); mais il avait pris comme critique de théâtre une situation prépondérante, en sorte que, dès l'âge de vingt-cinq ans, il avait la mine d'un vieux faiseur blasé.

4. Par exemple, *La Comédie sans titre ou le Mercure galant*, 5 actes en vers, qui se maintint plus d'un siècle au répertoire.

comme lorsqu'il soutient que *l'École des Femmes* est une tragédie, attendu qu'il y meurt le petit chat d'Agnès.

Il faut dire pourtant que Boursault, à peu près inconnu jusque-là, était bien tombé, lorsqu'il chercha à se mettre en vue en attaquant Molière.

Les biographes de Molière plaignent en général le grand poète et prodiguent toutes les expressions méprisantes dont peut disposer un honnête historien de la littérature aux adversaires qui l'ont couvert d'outrages. Molière n'a nul besoin que l'on s'apitoie ainsi sur son compte ; et l'on peut dire, lorsque l'on considère les traces que cette querelle des théâtres a laissées dans la littérature, que c'est lui qui, du moins au début, porta les coups les plus rudes. De Visé est malveillant, Boursault est inepte, c'est Molière qui cingle les gens de son étrivière.

Voyez comment il traite Boursault dans *l'Impromptu de Versailles* [1], où il répondit, sans délai, au *Portrait du Peintre*, dont nous avons déjà indiqué la forme. Il insinue d'abord que Boursault n'est pas le véritable auteur de la pièce, que tous les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne y ont collaboré, que chacun a donné son coup de pinceau ; mais que, comme personne n'a osé y mettre son nom, on a cherché un auteur sans notoriété pour faire figurer son nom sur l'affiche. Comme, là-dessus, M^lle^ de Brie l'engage à traduire sur le théâtre ce poétereau qui a l'impudence d'écrire contre des gens qui ne lui ont jamais rien fait, Molière lui répond :

« Vous êtes folle. Le beau sujet à divertir la cour que M. Boursault ! Je voudrais bien savoir de quelle façon on

1. La première représentation de *l'Impromptu de Versailles*, comme l'indique le titre, eut lieu devant le Roi, à Versailles, le 18 octobre 1663, et à Paris, le 4 novembre, avec *Don Garcie* qui, en cette occasion, fut repris avec un autre acteur dans le rôle principal.

pourrait l'ajuster pour le rendre plaisant ; et si, quand on le bernerait sur un théâtre, il serait assez heureux pour faire

Fig. 31. — Molière dans l'*Impromptu de Versailles*.
D'après P. Brissart (Bibl. Nat. — Œuvres de Molière, édition de 1682).

rire le monde. Ce lui serait trop d'honneur que d'être joué devant une auguste assemblée ; il ne demanderait pas mieux, et il m'attaque de gaieté de cœur, pour se faire connaître

de quelque façon que ce soit. C'est un homme qui n'a rien à perdre, et les comédiens ne me l'ont déchaîné que pour m'engager à une sotte guerre et me détourner, par cet artifice, des autres ouvrages que j'ai à faire ; et cependant vous êtes assez simples pour donner toutes dans ce panneau. Mais enfin, j'en ferai ma déclaration publiquement. Je ne prétends faire aucune réponse à toutes leurs critiques et contre-critiques. Qu'ils disent tous les maux du monde de mes pièces, j'en suis d'accord. Qu'ils s'en saisissent après nous ; qu'ils les retournent comme un habit [1] pour les mettre sur leur théâtre et tâchent à profiter de quelque agrément qu'on y trouve et d'un peu de bonheur que j'ai ; j'y consens, ils en ont besoin ; et je serai bien aise de contribuer à les faire subsister pourvu qu'ils se contentent de ce que je puis leur accorder avec bienséance. La courtoisie doit avoir des bornes, et il y a des choses qui ne font rire ni les spectateurs, ni celui dont on parle. Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix et ma façon de réciter pour en faire et dire tout ce qu'il leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage. Je ne m'oppose point à toutes ces choses et je serai ravi que cela puisse réjouir le monde ; mais en leur abandonnant tout cela, ils me doivent faire la grâce de me laisser le reste et de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies. C'est de quoi je prierai civilement cet honnête monsieur qui se mêle d'écrire pour eux, et voilà toute la réponse qu'ils auront de moi. »

1. *Zélinde* et *le Portrait du Peintre*, sont pour ainsi dire, des habits retournés, puisque ces pièces empruntent tout à fait la forme que Molière a donnée à sa *Critique de l'École des Femmes*.

C'est plaisir de lire ce morceau si bien tourné, où l'on voit Molière fustiger avec tant de vigueur et d'adresse l'échine de son adversaire ; et l'on croit entendre les applaudissements qu'une pareille réplique, débitée avec feu par Molière qui jouait son propre personnage, devait soulever dans un public, qui avait pour lui de la sympathie et qui suivait avec passion la querelle des deux théâtres et des deux auteurs. Pourtant, dans cette réplique, tout n'est pas absolument juste. Boursault n'a point fait, dans sa pièce, de personnalités malpropres et grossières, si tant est toutefois qu'on la joua telle qu'elle a été imprimée.

Cette vigoureuse sortie ne diminua pourtant pas chez Molière son besoin de représaille. Il savait, et il le dit à plusieurs reprises dans *l'Impromptu*, que les acteurs de l'Hôtel, *les grands comédiens*, étaient ses véritables ennemis, et il imagina un moyen très efficace de les tourner publiquement en ridicule. Molière, comme nous l'avons déjà remarqué, possédait un incomparable talent d'imitation. Bien souvent, dans un bon repas, il avait amusé ses amis en contrefaisant le jeu affecté et la diction emphatique de ses collègues [1] et, bien qu'il n'eût guère le loisir d'aller au théâtre concurrent [2], il n'avait pas manqué d'épier leurs allures [3].

1. Il a joué cela vingt fois au bout des tables,
Et l'on sait dans Paris que, faute d'un bon mot,
De cela chez les grands il payait son écot,

dit Alis dans *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, pour faire entendre que *l'Impromptu* de Molière est quelque chose d'ancien, et nullement une pièce de circonstance improvisée.

2. « Comme leurs jours de comédie sont les mêmes que les nôtres (à cette époque Molière jouait les dimanche, mardi et vendredi), à peine ai-je été les voir que trois ou quatre fois depuis que nous sommes à Paris » (*Impromptu de Versailles*, sc. I).

3. Ils durent l'avouer eux-mêmes. « Il est vrai qu'il souffle et qu'il

Ce talent d'imitation, il s'en servit dans *l'Impromptu*, où il livra à la risée du public les simagrées tragiques des *grands comédiens*, et où il poussa ses pointes les plus redoutables contre celui qui était assurément l'âme de toute la querelle, le vieux Montfleury.

Il feint qu'un poète vient le trouver et lui demande « s'il a, dans sa troupe de bons tragédiens, quel est celui, par exemple, qui tient les rôles de rois » (c'était l'emploi de Montfleury). On lui désigne un acteur jeune et bien fait : « Qui? dit le poète ; ce jeune homme bien fait? Vous moquez-vous? Il faut un roi qui soit gros et gras comme quatre ; un roi, morbleu! qui soit entripaillé comme il faut ; un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière. La belle chose qu'un roi d'une taille galante! Voilà déjà un grand défaut. »

Le poète demande alors qu'on lui récite quelques vers et l'acteur débite aussi naturellement qu'il le peut une tirade de Corneille. Mais, brusquement, le poète l'interrompt : « Comment! Vous appelez cela réciter? C'est se railler ; il faut dire les choses avec emphase. Écoutez-moi. »

Et alors Molière contrefait le fameux héros de tragédie : comment? nous en avons une légère idée par ce qu'il dit ensuite : « Voyez-vous cette posture? Remarquez bien cela. Là, appuyez comme il faut sur le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha. »

Comme l'acteur fait observer qu'un roi qui cause tout seul, avec son confident, s'exprime un peu plus humainement et qu'il ne fait pas du bruit comme un diable d'enfer : « Vous ne savez ce que c'est, répond le poète. Allez-vous en

écume bien, qu'il fait enfler toute sa personne et qu'il a trouvé le secret de rendre son visage bouffi ». (*La Vengeance des Marquis*, sc. II.)

réciter comme vous faites, vous verrez si vous ferez faire aucun ah ! »

Après que Montfleury a reçu cette botte poussée à fond, c'est le tour de M. et Mme Beauchâteau, qui jouaient les jeunes premiers et les jeunes premières, puis du confident Hauteroche, enfin de de Villiers, le messager de tragédie.

Ce qu'étaient ces dernières parodies, la pièce ne nous en apprend malheureusement rien, sinon par le petit trait sur Mlle Beauchâteau qui, suivant la remarque que nous avons rapportée plus haut, au milieu des angoisses les plus déchirantes, gardait un visage riant.

Cette façon de draper tout vifs ses adversaires était alors presque aussi inusitée qu'aujourd'hui. On a beau être très aise de voir ridiculiser, autant qu'il se peut, un système artistique si contraire à la nature, si funeste au bon goût, on ne peut s'étonner pourtant que les gens malmenés par Molière ne vissent pas les choses sous cet aspect et qu'ils aient trouvé cette façon de se faire la guerre peu digne d'hommes cultivés, que notamment les railleries sur l'obésité de Montfleury aient, à leurs yeux, passé les limites permises. Il y a là de quoi expliquer, sinon excuser, les violentes attaques dont Molière devint l'objet. On ne doit pas, d'ailleurs, oublier tout à fait que ces attaques semblent plus odieuses, quand on les considère du point de vue de l'histoire littéraire pour qui elles sont les outrages d'écrivassiers obscurs et sans valeur contre un génie supérieur, que si l'on se replace dans le milieu contemporain, en pleine querelle des théâtres concurrents, où elles ne paraissent plus alors en effet que d'ardentes ripostes à de cinglants coups de fouet.

CHAPITRE X

Mariage de Molière. — Armande Béjart, la femme et l'actrice. — La polémique entre les troupes continue. — Molière tragédien. — La fin de la lutte. — Le tact de Louis XIV.

Molière, avec *l'Impromptu*, comme il l'avait déclaré, dit son dernier mot dans cette querelle. Tandis que ses adversaires s'acharnèrent dès lors après lui et l'accablèrent des plus grossiers outrages, il garda, lui, un imperturbable silence, dont il ne sortit plus, même lorsque les imputations dirigées contre lui n'étaient pas loin d'être criminelles.

A ce moment, il s'était fait dans sa vie privée un changement qui le rendit vulnérable par un certain point sur lequel il ne put ni ne voulut se défendre. Le 20 février 1662, il avait épousé Armande Béjart [1], la très jeune sœur de sa vieille camarade Madeleine, et ce mariage allait devenir le plus funeste événement de son existence. Précisément, à l'heure de sa maturité, dans tout l'éclat de son talent, quand il menait contre ses ennemis une campagne victorieuse, lorsque, riche et populaire, il possédait les dons du génie et les faveurs de la fortune, il fut jeté dans les tourments, dans les angoisses à cause de cette femme qu'il

1. Voici son nom au complet : *Armande Grésinde Claire Élisabeth Béjart*. Son acte de naissance et celui de son baptême ne sont pas connus, par conséquent on ignore son âge exact, et l'on ne sait pas de façon sûre quels furent ses père et mère.

aimait, mais qui, elle, ne le comprit pas et n'était pas digne de lui.

Armande avait dix-neuf ans, c'était une créature séduisante, fraîche, gracieuse. Avec de petits yeux et une grande bouche, elle n'avait pas de beauté, à proprement parler, mais du piquant et du charme ; elle n'avait pas non plus vraiment de l'esprit, mais de la vivacité, quand elle causait, et de la promptitude dans ses reparties ; volage comme un oiseau, fantasque comme un enfant gâté, captivante et folâtre comme une chatte. On comprend l'homme qui fit tout pour la gagner et on le plaint d'avoir perdu la paix et la joie du cœur à ce jeu de l'amour.

Molière avait la quarantaine quand il épousa cette fille de dix-neuf ans et il passait pour avoir été l'amant de sa sœur aînée. Il n'en fallait pas plus pour donner l'essor aux commérages dans une ville comme Paris qui, au grand siècle plus encore que maintenant, était un terrain propice aux histoires scandaleuses.

M^lle^ Molière, comme elle s'appela au théâtre, n'était pas encore connue du public. Avant son mariage elle n'avait pas paru sur la scène et elle n'y débuta que quinze mois après la noce, au moment où l'on était en pleine querelle des théâtres : dans *la Critique de l'École des Femmes*, elle joua Elise, rôle de jeune fille au tour d'esprit ironique, et dans *l'Impromptu*, sous son propre nom, un personnage analogue : M^lle^ *Molière, satirique-spirituelle*, comme il est dit dans la liste des personnages. Peu à peu elle devint une excellente comédienne. Enfant de la balle, élevée au milieu du monde du théâtre, faite par la nature pour représenter les coquettes brillantes, les railleuses piquantes et ingénieuses, — peu capable en revanche d'interpréter les rôles qui veulent du sérieux et du sentiment, — formée par un maître tel que

Molière qui, comme dit de Visé, aurait fait jouer des morceaux de bois, tournée de telle façon que la scène la faisait encore valoir, fort experte à se costumer d'une manière originale et frappante, elle *devait* dans son genre se placer au premier rang.

Mais il est vraisemblable que, très tôt, des froissements se produisirent entre cette nature froide, légère et l'âme profonde, ardente de Molière. Sans quoi, il n'est guère probable que, si peu de temps après la lune de miel, les ennemis du poète se seraient avisés de lancer des insinuations si grossières sur l'article dont ils firent désormais leur cheval de bataille.

On jugeait déjà moins que décent son mariage avec la sœur de son ancienne maîtresse ; de plus certains prétendirent qu'Armande n'était pas la sœur, mais la fille de Madeleine ; la grande différence d'âge qu'il y avait entre elles rendait cette assertion vraisemblable, et les vrais amateurs de scandale donnèrent pour certain que Molière avait épousé sa propre fille [1].

1. Que la femme de Molière fût la fille de Madeleine, c'était à cette époque une opinion très répandue, même parmi les gens, qui, sur ce point, n'avaient pas envie de médire. On lit, par exemple, dans la *Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette* (1858, p. 517) : « M. Despréaux m'a dit que Molière avait été amoureux de la comédienne Béjart dont il avait épousé la fille. » Le libelle plus méchant, *la Fameuse Comédienne* (éd. Bonnassies, p. 6) dit catégoriquement : « Elle était fille de défunte M^lle^ Béjart, comédienne de province, qui faisait la bonne fortune de quantité de jeunes gens du Languedoc dans le temps de l'heureuse naissance de sa fille. On l'a crue fille de Molière, quoiqu'il ait été depuis son mari ; cependant on ne sait pas bien la vérité ». Dans *Élomire hypocondre*, qui, dans son ensemble, est le *non plus ultra* de la vilenie, la chose est présentée sous forme détournée, mais d'autant plus répugnante : il s'agit des conseils d'Arnolphe à Agnès sur le mariage :

> Arnolphe commença trop tard à la forger ;
> C'est avant le berceau qu'il y devait songer,
> Comme quelqu'un l'a fait...

Que cette opinion fût si générale, cela ne prouve rien On pourrait dans

Quand Molière, dans *l'Impromptu*, déclare qu'il ne veut plus répondre aux attaques de ses ennemis, quand il parle de ces attaques en termes si forts et avec tant de colère, nous sommes conduits à supposer qu'à l'Hôtel de Bourgogne on avait fait quelque ignoble allusion à la naissance de sa femme, ou que déjà l'on avait enrôlé Molière dans l'armée de ces cocus qu'il avait bafoués si fort. Dans le texte imprimé des pièces que nous avons mentionnées il ne se trouve pas d'allusions de ce genre ; mais il n'est pas impossible que les acteurs, de leur chef, en aient ajouté au texte, ou que les auteurs aient eu peur de faire imprimer celles qu'ils avaient mises en avant.

En tout cas, désormais, les attaques de ce genre ne manqueront pas.

Dans toute leur campagne, les partisans de l'Hôtel de Bourgogne ressemblèrent à des gens qui se contentent de renvoyer les mauvais compliments, et Molière a parfaitement raison de les accuser de retourner des vieux habits. *Le Portrait du Peintre* n'est que *la Critique de l'École des Femmes* retournée ; et, de même, la pièce qui riposta à *l'Impromptu de Versailles*, n'est que *l'Impromptu* retourné, même pour le titre.

Cette pièce nouvelle, *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé*[1], avait pour auteur le fils du gros tragédien Montfleury, la principale victime de la dernière œuvre de Molière. Qu'un

l'histoire du théâtre moderne rapporter de même des racontars, précisément sur des questions de paternité, qui, de façon démontrable, ne sont que des propos en l'air. Le fait est qu'Armande dans son contrat de mariage est donnée pour fille de Marie Hervé, veuve de défunt Joseph Béjart, écuyer, sieur de Belleville.

1. Peut-être parce qu'elle fut représentée pour la première fois dans les salons du duc d'Enghien, comme la petite comédie de Molière avait été jouée pour la première fois devant le Roi, à Versailles.

fils veuille venger son père, rien là que de naturel ; mais il avait une mauvaise cause à soutenir ; aussi sa comédie n'est-elle qu'un recueil de grossièretés et, par la façon dont elle est conduite, elle ne fait que plagier Molière. Antoine Montfleury, d'ailleurs, ne manquait pas de talent ; plusieurs de ses comédies, bien écrites et assez gaies, mais sans goût, obtinrent en leur temps beaucoup de succès et se maintinrent au répertoire : telle *la Femme juge et partie*, dont la fortune fut presque égale à celle de *Tartuffe* qui se jouait à la même époque. Le jeune Montfleury, en sa qualité de fils du tragédien, était considéré comme faisant partie de la troupe, et, au reste, quelques années plus tard, son mariage avec la fille de l'illustre Floridor l'y rattacha plus étroitement encore ; aussi y a-t-il apparence que sa pièce, pendant qu'il la composait, fut fortement assaisonnée par son père et les autres acteurs qui voulaient se venger du ridicule que Molière avait jeté sur eux. En tout cas les insultes qu'elle contient paraissent trop nombreuses pour être le fait d'un seul homme.

L'action se passe dans une boutique de libraire, à la Galerie du Palais ; là s'assemblent une foule de personnages sans autre dessein, semble-t-il, que de dire du mal de Molière. Dès le début de la pièce, avec une délicatesse rare, on donne à entendre au spectateur que Molière, marié depuis un an, est déjà trompé par sa femme. Un marquis ridicule se fait son avocat ; — car, puisque Molière avait représenté un marquis ridicule comme son adversaire, Montfleury imaginait d'en représenter un autre comme son défenseur. Comme notre homme parle de faire emplette, la marchande de livres lui demande quel ouvrage il désire ; il répond :

De qui? Belle demande!
De Molière, morbleu, de Molière, de lui,
De lui, de cet auteur burlesque d'aujourd'hui,
De ce daubeur de mœurs, qui, sans aucun scrupule,
Fait un portrait naïf de chaque ridicule;
De ce fléau des cocus, de ce bouffon du temps,
De ce héros de farce, acharné sur les gens,
Dont pour peindre les mœurs la veine est si savante
Qu'il paraît tout semblable à ceux qu'il représente.

Une méchanceté lourde et échauffée, voilà tout le comique de Montfleury : ajoutez qu'il prend parfois le ton amer d'un martyr, parce que les pièces sérieuses de l'Hôtel et son système de déclamation sont sacrifiés par le public aux bouffonneries d'un charlatan, d'un farceur, d'un bateleur. Cette rhapsodie ne vaudrait pas que l'on s'y arrêtât, si elle ne contenait pas une caricature malicieuse de Molière dans ses rôles tragiques, et si cette charge ne donnait pas quelque lumière sur ce qu'il fut en scène.

Comme contre-partie de la caricature que Molière avait tracée du vieux Montfleury dans *Nicomède*, on nous le présente à son tour dans le rôle de César de *la Mort de Pompée*.

Le Marquis. Cet homme est admirable
Et dans tout ce qu'il fait il est inimitable.
Alcidon. Il est vrai qu'il récite avecque beaucoup d'art,
Témoin dedans *Pompée*, alors qu'il fait César.
Madame, avez-vous vu, dans ces tapisseries,
Ces héros de roman?
La Marquise.
Oui.
Le Marquis.
Belles railleries!
Alcidon. Il est fait tout de même : il vient le nez au vent,
Les pieds en parenthèse, et l'épaule en avant,

Sa perruque qui suit le côté qu'il avance,
Plus pleine de laurier qu'un jambon de Mayence,
Les mains sur les côtés d'un air peu négligé,
La tête sur le dos comme un mulet chargé,
Les yeux fort égarés, puis débitant ses rôles,
D'un hoquet éternel sépare ses paroles.

Molière a eu évidemment une meilleure idée de son interprétation du rôle de César, car c'est dans ce rôle qu'il s'est fait peindre par Mignard, son ami. On ne saurait pourtant nier que, précisément dans cette image, qui, entre les très nombreux portraits de Molière, est un des rares qui soit absolument authentique, on retrouve quelques-uns des traits que Montfleury tourne en ridicule. Nous y voyons bien la couronne parée de laurier, le poing sur la hanche, la tête rejetée en arrière, etc. Quant au hoquet qui déparait la diction de Molière, c'est un détail qui se trouve confirmé par un amateur qui ne lui veut point de mal.

Dans Grimarest, ce vieux biographe bavard, il est parlé de ce hoquet « ou tic de gorge qu'il avait, et qui rendait d'abord son jeu désagréable à ceux qui ne le connaissaient pas ». Mais Grimarest ajoute que, lorsqu'on observait avec quelle fine justesse il pénétrait les caractères et exprimait les sentiments, on oubliait cette particularité bizarre et que l'on était forcé d'accorder qu'il entendait à merveille l'art de la déclamation. Il pense que Molière avait contracté l'habitude de ce hoquet, parce que, d'abord, il précipita son débit plus que de raison, de façon que les mots s'embrouillaient les uns dans les autres. Des efforts qu'il fit pour contenir cette précipitation, lui serait venu cet étrange spasme musculaire. Il se peut aussi que la maladie du poumon ou du cœur, qui l'emporta prématurément et qui couva plu-

Fig. 32. — Molière dans le rôle de César de la *Mort de Pompée*.

D'après le tableau peint par Mignard
(actuellement à la Comédie-Française).

sieurs années avant sa mort, lui ait causé de l'essoufflement dans les situations passionnées et que sa respiration courte et haletante ait alors produit l'effet d'un hoquet. Au reste, Grimarest vante la puissance de son action, parce qu'elle était méditée et non pas accidentelle, comme chez ces acteurs qui « destitués des principes de la déclamation, ne sont point assurés dans leur jeu » [1]. Mais aussi, il loue absolument Molière dans les rôles de comédie et dans ces rôles il comprend des rôles du genre du *Misanthrope*, mais surtout ceux qui sont en dehors du genre héroïque et tragique. « Il ne pouvait entrer dans le sérieux, dit-il... Il ne s'attacha qu'au comique, où il avait toujours du succès, quoique les gens délicats l'accusassent d'être un peu grimacier. »

Il semble que Molière l'ait pris assez dédaigneusement avec ses railleurs de l'Hôtel de Bourgogne. Comme Socrate, quand Aristophane le traduisit sur le théâtre dans ses *Nuées*, Molière alla voir les parodies qu'on faisait de lui [2], et il choisit une place bien en vue, sur la scène même. Son entrée causa la plus vive sensation et, à peine s'était-il assis, qu'il éclata parmi le public un vacarme dont on eût pu croire qu'il ne finirait pas.

Un autre ouvrage, venu aussitôt après dans la querelle des théâtres (*Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des Marquis*), nous montre cette situation piquante : Molière, prenant place comme un spectateur désintéressé devant ses ennemis les plus acharnés qui, sous ses yeux, tournent son art en dérision et salissent sa

1. *La vie de M. de Molière.*

2. Non pas pourtant, sans doute, la dernière, mais *le Portrait du peintre*.

vie privée. Cette nouvelle comédie, mise habituellement sous le nom de l'acteur de Villiers [1], mais à laquelle ont vraisemblablement collaboré plusieurs auteurs parmi lesquels sans doute de Visé, reprend contre Molière toutes les critiques déjà connues : il y est appelé un singe, accusé de piller ses idées dans les autres poètes, de débiter des facéties que, dès longtemps, les bateleurs ont rendues triviales; on y renouvelait enfin, sous une forme encore moins voilée, les cruelles allusions à son mariage. Dans son *Impromptu*, Molière avait fait dire à Brécourt à propos de la pièce de Boursault : « Pour moi, je réponds de douze marquis, de six précieuses, de vingt coquettes et de trente cocus qui ne manqueront pas d'y battre des mains. » Et, dans la *Vengeance des Marquis*, Ariste dit : « Il a plus été de cocus qu'il ne dit voir le *Portrait du Peintre*. J'y en comptai un jour jusques à trente et un. Cette représentation ne manqua pas d'approbateurs, trente de ces cocus applaudirent fort, et le dernier fit tout ce qu'il put pour rire, mais n'en avait pas beaucoup d'envie. » Naturellement le jeu tragique de Molière devait encore faire les frais de la satire, et de Villiers reprenait presque les termes mêmes de la pièce de Montfleury : « Examinez bien cette hanche, c'est quelque chose de beau à voir. Il récite encore quelquefois ainsi, en croisant les bras et en faisant un hoquet à la fin de chaque vers. »

La Vengeance des Marquis fut le dernier mot des gens de l'Hôtel dans cette querelle et, en vérité, ils en avaient dit assez. Mais la lutte s'étendit et le troisième théâtre, le

1. Lui-même jouait dans la pièce le rôle de Philippin qui, sous un travestissement de marquis ridicule, occupe le théâtre pendant la scène finale et chante un couplet railleur sur Madeleine Béjart, la naïade des *Fâcheux*, qui est comparée à un « vieux poisson ».

Marais, y intervint à son tour. Cette intervention se manifeste dans une sorte de prologue, mis à une pièce parue sous ce titre : *les Amours de Calotin ;* elle avait pour auteur un acteur de la troupe, Chevalier, et cela n'a d'autre intérêt que le changement qui donne des partisans à Molière. D'ailleurs cette pièce fait croire qu'au théâtre du Marais on envisageait les choses d'un point de vue plus médiocre que sur les deux autres scènes : Chevalier paraît penser que l'on s'escrime seulement pour la galerie, qu'il n'y a là qu'une parade destinée à amuser le public et à lui tirer son argent [1]. Cette opinion se conçoit chez le personnel d'un théâtre qui restait en dehors de la lutte et qui n'y gagnait pas une obole. Mais c'est une opinion fausse. La lutte fut très sérieuse ; les deux partis se combattirent de toutes leurs forces avec le réel désir de se faire du mal. C'est ce qui ressort d'une œuvre impartiale, sous sa forme plaisante, qui est comme la conclusion littéraire de tout ce débat : *la Guerre des théâtres ou la Défense de l'École des Femmes*, par Ph. de la Croix. On y voit Momus, inquiet de cette terrible bataille qui se livre sur la terre et dans laquelle, à coups de mauvais vers, les comédiens luttent à mort, appeler Apollon à la rescousse :

Momus.
Hé, jette les yeux sur Paris,
Apollon ! Apollon !
Apollon.
Que diable
Veut ce crieur épouvantable ?

1. Ces Messieurs n'ont dessein que de nous faire rire
Et quand vous les voyez se faire à qui pis pis,
Ce n'est que pour avoir notre demi louis.
Chevalier : *Les amours de Calotin*, acte I, sc. 3.

Momus.
Apollon !
Apollon.
Hé bien, double oison,
Crie incessamment Apollon.
Qu'a-t-il fait ?
Momus.
Apollon !
Apollon.
Encore !
Le diable emporte la pécore,
Peste du fou !
Momus.
Tout est perdu,
A quoi diable t'amuses-tu ?
Fais-tu l'amour ? fais-tu la guerre ?
Dors-tu pendant que sur la terre
Poètes et comédiens
S'entrebattent comme des chiens?
Ce ne sont qu'impromptus, critiques,
Portraits du peintre satirique,
Au Palais Royal, à l'Hôtel,
Vit-on jamais désordre tel ?
Ils s'entremangent.

Après avoir passé en revue les diverses façons de juger, les diverses critiques dans les « disputes » où les poètes, les comédiens, les marquis viennent débiter leurs griefs ordinaires contre Molière, le judicieux de la Croix introduit Apollon qui termine la contestation en donnant gain de cause à Molière et en ordonnant à tous de s'incliner devant lui et son excellente *École des Femmes*.

La querelle entre les deux troupes, la lutte pour et contre Molière, dura plus d'un an. Quant à lui, du jour où il en prit l'engagement, il garda un silence absolu. Mais il n'en avait pas moins les honneurs de la guerre aux yeux de tous,

même peut-être aux yeux de ses adversaires. Cette lutte, dans laquelle on peut dire que des deux côtés on n'employa pas toujours des armes courtoises, se maintint du moins sur le terrain de l'art, ce qui la rend intéressante à suivre. Par malheur, ce long et rude débat, unique peut-être dans l'histoire du théâtre, eut un épilogue tel que le principal adversaire de Molière a encouru la plus sévère condamnation de la postérité.

Impuissant, irrité de voir que, malgré toutes les attaques, son ennemi conservait la faveur du public et de la cour, le vieux Montfleury, qui doit toujours avoir été l'âme de l'Hôtel de Bourgogne, eut enfin recours à un procédé odieux : il dénonça au Roi le mariage de Molière, prétendant que la jeune M^lle^ Molière était fille de l'ancienne maîtresse de son mari, et insinuant que Molière avait épousé sa propre fille.

Cette vilenie nous est connue par plusieurs témoignages, entre autres par la correspondance de Racine ; il en parle, d'ailleurs avec une froideur singulière, dans une lettre à l'abbé Levasseur, de décembre 1663 : « Mais Montfleury a fait une requête contre Molière, et l'a donnée au Roi. Il l'accuse d'avoir épousé la fille et d'avoir autrefois couché avec la mère. Mais Montfleury n'est point écouté à la cour. »

On doit dire à la louange de Louis XIV qu'il éconduisit Montfleury de la façon la plus énergique et qu'il manifesta à Molière avec un tact bien rare ses sentiments de bienveillance : quelques mois plus tard, avec Madame, sa belle-sœur, il tint sur les fonts baptismaux le premier enfant mâle qui naquit à Molière, et qui fut nommé Louis.

On doit faire ressortir aussi que, d'une façon générale,

dans cette occasion comme dans plusieurs autres, le Roi soutint le grand artiste de la manière la plus délicate et la plus effective. Peut-être prétendra-t-on que ce n'était là que son devoir. Mais les historiens ont si souvent à noter les fautes de goût, les sottises, les infamies commises par les rois, qu'il vaut la peine de rappeler avec reconnaissance les circonstances où ils ont fait ce qu'à notre avis ils devaient faire.

CHAPITRE XI

Goût très vif des Parisiens pour le théâtre. — Troupe de Mademoiselle. — Les « Petits comédiens du Dauphin ». — Anecdote de l'épinette de Raisin. — Le petit Baron. — Activité poétique de Molière. — Ses amis. — Trahison de Racine.

Molière était sorti vainqueur de la grande querelle des théâtres. Sa réputation comme poète s'était affirmée et sa troupe était de plus en plus à la mode. Au reste, la situation respective des trois théâtres n'avait pas changé : l'Hôtel de Bourgogne gardait le premier rang pour la tragédie ; le Palais-Royal était le séjour préféré de la comédie nouvelle ; le Marais demeurait dans une position incertaine et précaire, n'ayant pas, à proprement parler, de public ni de répertoire.

Au cours des années on avait vu quelques troupes nouvelles faire une courte apparition, puis disparaître. Dans la saison de 1661-1662, le chroniqueur Loret ne compte pas moins de six théâtres jouant simultanément à Paris ; à savoir, outre les trois théâtres cités plus haut, une troupe espagnole qui réussit assez peu, la troupe italienne qui, après un séjour à Londres, revint dans la capitale de la France, son séjour préféré, où elle vécut en bonne intelligence avec Molière sur la scène du Palais-Royal, et enfin une nouvelle compagnie, la Troupe de Mademoiselle [1], qui joua dans un jeu de

1. Mademoiselle de Montpensier, fille de l'oncle de Louis XIV, Gaston, duc d'Orléans.

paume du Faubourg Saint-Germain et dont le protagoniste était un certain Dorimon. Il a laissé quelques œuvres qui montrent qu'il était un méchant écrivain et ses pièces étaient représentées par la Troupe de Mademoiselle. Mais si Dorimon qui, autant qu'on sait, avait joué en province avec succès, nourrit l'espoir de faire le même chemin que Molière, son espérance fut déçue. La Troupe de Mademoiselle ne tarda pas à disparaître de Paris et de l'histoire du théâtre.

Plus importante ou, du moins, plus intéressante est la tentative faite quelques années plus tard pour fonder un nouveau théâtre d'une espèce singulière avec une troupe qui se nomma « les Petits comédiens du Dauphin ».

L'origine de cette troupe est tout à fait curieuse et elle compta dans son jeune personnel un ou deux sujets qui devaient devenir l'ornement de la scène française. C'est peut-être le lieu de dire quelques mots de cette compagnie.

Celui qui la fonda, un certain Raisin, d'abord organiste à Troyes, avait inventé ce qu'il appelait une épinette mécanique, machine surprenante, comme dit Loret, qui, d'elle-même, au commandement de Raisin, pouvait exécuter toutes les pièces de musique qu'il indiquait. Cette épinette éveilla si fort la curiosité à la foire Saint-Germain que le roi voulut la voir et l'entendre, qu'il fit venir Raisin au Louvre, et qu'il fut comme tous les courtisans, charmé et surpris par cet ingénieux instrument qui paraissait l'œuvre d'un enchanteur. Il le fit porter dans l'appartement de la Reine pour que, du moins une fois, ils eussent ensemble ce divertissement. Mais l'épinette enchantée produisit un effet inattendu sur Sa Majesté qui prit peur et se trouva mal ; sur quoi, le Roi ordonna à Raisin d'ouvrir la caisse de l'instru-

ment afin qu'on en pût connaître le mécanisme. Raisin obéit et aussitôt il en sortit deux gentils petits garçons, les fils de l'ingénieux organiste, qui s'y tenaient tapis et qui, sur un clavier intérieur, jouaient les airs désignés par leur père. Il était grand temps, dit un contemporain, que ces enfants fussent tirés de leur prison où ils étaient restés cinq ou six heures et où ils avaient été si incommodés que l'épinette avait une épouvantable odeur [1].

On choya ces petits garçons à la cour, mais le secret de Raisin fut décelé, et son affaire, d'abord lucrative, — il avait, à ce que l'on rapporte, gagné 20.000 francs à la Foire, — finit par ne plus rien valoir, bien qu'il ait encore pu se soutenir l'année suivante. Entreprenant comme il était, il imagina un autre moyen de tirer parti de ses enfants. Il les fit danser et chanter sur un théâtre de la Foire, et cela eut tant de succès qu'il forma une petite troupe d'acteurs en miniature : ses deux fils, sa fille, et aussi le jeune Michel Baron ou Boyron, comme il s'appelait exactement, y jouaient de véritables comédies et s'y faisaient beaucoup applaudir.

Le petit Baron était orphelin ; son père et sa mère, qui tous deux avaient été appréciés dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, étaient morts depuis quelques années ; le bien qu'ils avaient laissé fut dissipé par l'oncle chez qui il fut élevé. Mais lorsqu'on le recommanda comme sujet pour la troupe enfantine de Raisin, il semble que la vocation dramatique de cet enfant de la balle parut tout de suite frappante, car non seulement il fut admis sans délai, mais il

1. C'est Grimarest (*Vie de Molière*) qui rapporte ce petit épisode. Mais, d'après lui, le plus jeune des enfants Raisin, Jean-Baptiste, âgé de cinq ans, était seul dans le clavecin. En réalité, les deux enfants s'y trouvaient, comme cela ressort d'autres récits du même fait.

devint très tôt le principal soutien de la petite compagnie et sa véritable attraction.

Raisin mourut sur ces entrefaites et sa veuve continua son entreprise, mais non pas avec la même habileté. Elle s'en alla en province où elle dissipa l'argent que son mari avait gagné, puis revint à Paris dans une situation très embarrassée. Comme Molière était connu pour son humeur serviable, elle alla le trouver et lui demanda la permission de donner sur le théâtre du Palais-Royal trois représentations avec sa troupe d'enfants, qui avait été autorisée à prendre le nom de troupe du Dauphin. M^me^ Raisin réussit fort bien, surtout grâce au jeune Baron, dont le public s'engoua.

Mais ce qui importe surtout, c'est que Molière le vit et s'intéressa à lui. Grâce aux leçons de ce grand maître, grâce aussi à ses dons naturels et à sa passion enthousiaste pour l'art dramatique, Baron devint, dans les vingt dernières années du siècle, le plus grand acteur de la scène française.

Ce que nous avons rapporté plus haut se passait en 1666, et Baron avait alors treize ans. Les deux frères Raisin, devenus hommes, comptèrent eux aussi parmi les soutiens du théâtre français et le plus jeune a été un bon comique que le public goûtait.

Pourtant « les Petits comédiens du Dauphin » se dispersèrent bientôt, par suite sans doute de la mauvaise administration de la veuve Raisin, et, après septembre 1666, on n'entend plus parler de cette petite compagnie, qui paraît avoir été une imitation des troupes enfantines, si à la mode quelque temps auparavant en Angleterre, et dont la con-

currence fut redoutable même pour la troupe de Shakespeare [1].

Lorsque Molière, pendant sa querelle avec l'Hôtel de Bourgogne, avait déclaré qu'il ne voulait pas prolonger la polémique, parce qu'il avait sur le métier d'autres besognes plus importantes, ce n'était pas une échappatoire pour se tirer de cet esclandre. Depuis qu'il était revenu à Paris, son talent se trouvait dans un état d'incubation constante, et il était arrivé à une période où il allait enfanter chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre, comme par l'effet d'une force de la nature.

Jusqu'à trente-six ans, il avait mené en province une vie gaie et insouciante, en relations étroites avec la petite troupe de comédiens qui le suivaient, et surtout dans l'intimité de la famille Béjart. En un sens, ce fut peut-être l'époque la plus joyeuse, la plus indépendante de sa carrière. Mais ce n'est pas le bonheur et la joie qui créèrent le grand poète. En tout cas, ce temps fut celui où Molière produisit le moins. Une quantité de petites farces sans conséquence, une ou deux comédies bien versifiées et bien construites, voilà à quoi se borne la production de ses quinze premières années de théâtre.

Mais à peine fut-il à Paris que, dans l'atmosphère de la grande ville, son talent eut une floraison soudaine et magnifique, en même temps qu'étaient minées la paix de son cœur et la santé de son corps, qu'était détruite à tout jamais cette existence sans souci, cette vie de famille patriarcale qu'il avait menée en province.

Paris, en ce temps, bien plus encore qu'aujourd'hui, était absolument le centre intellectuel du monde, et Molière

1. Cf. *La situation du Théâtre anglais au temps de Shakespeare*, p. 37 et suiv.

eut la bonne fortune de pouvoir se lier avec les hommes les plus éminents de son milieu. Les Béjart, sans doute, étaient d'excellentes gens, que Molière aimait beaucoup et pour qui il garda toujours fidèlement de l'amitié, mais l'inspiration, le mouvement de l'esprit ne pouvaient se trouver dans la compagnie de ces artistes adonnés à la simple pratique.

Dans la capitale Molière rencontra une société qui lui fut autrement profitable. En premier lieu il alla beaucoup à la cour et dans la maison des grands qui tous, autant dire, dans la première partie du règne de Louis XIV, s'intéressaient aux choses de l'art et de la littérature avec une intensité qu'atteint difficilement l'aristocratie sportive de notre siècle, pour laquelle une course d'automobiles est infiniment plus captivante que tout l'art du monde. Et ces relations élevées fournirent à sa poésie un terrain plus ample qu'auparavant, une richesse de thèmes comiques qu'il exploita sans hésiter.

Mais, ce qui eut plus d'influence encore sur son développement, ce fut naturellement l'amitié qu'il forma avec les hommes les plus remarquables, les plus distingués par le talent dans sa propre sphère. A cette époque, il vécut dans une intime camaraderie avec Boileau, Jean Racine, La Fontaine, Chapelle et le peintre Pierre Mignard. Les quatre premiers et Molière se réunissaient plusieurs fois chaque semaine, et formaient une espèce de libre académie, où les questions d'art et de littérature étaient discutées par ces cinq bonnes têtes avec toute la liberté de la camaraderie, avec une hardiesse paradoxale, qui valaient bien les solennels débats de l'académie officielle.

Boileau habitait la rue du Vieux-Colombier, aujourd'hui

rue Jacob, sur la rive gauche de la Seine, en plein quartier latin.

Chez l'âpre critique, le satirique spirituel, venaient fidèlement, trois soirs par semaine, le bon et distrait La Fontaine, Racine, âme ardente et cœur sec, Chapelle, avec sa verve inextinguible et sa soif inextinguible aussi, et Molière qui, en dehors du théâtre où il était tout feu et tout flamme, paraissait relativement calme et qui présidait aux discussions parfois très chaudes de ses jeunes amis [1] comme un arbitre plein de sérénité : « le Contemplateur », voilà comment l'appelait Boileau qui tenait le dé de la conversation grâce à son autorité naturelle et à sa forte voix, qui taquinait La Fontaine, incapable à cause de sa distraction de suivre les discussions aux bonds rapides [2], et qui prêchait la morale à Chapelle dont toute l'ingéniosité s'employait, en revanche, à griser ce sévère mentor.

Boileau éprouvait, comme on sait, la plus grande admiration pour le talent de Molière, et celui-ci, de sa part, dut sans doute beaucoup à la solide culture classique du critique et à son imperturbable bon sens. Le petit groupe d'amis chérissait en Molière sa nature ouverte et chaleureuse et la bonne grâce séduisante qu'il savait déployer

1. Seul, La Fontaine, né en 1621, était un peu plus âgé que lui ; les autres étaient ses cadets de plusieurs années.

2. Un jour que, dans le petit cercle, on était venu à parler de la question des « a parte », La Fontaine s'éleva très fort contre eux. « Se peut-il rien imaginer de plus absurde ? » disait-il. « Quoi ! le public doit entendre ce que n'entend pas l'acteur placé tout juste à côté de celui qui parle. » Et, suivant sa coutume, il se plongeait tout entier dans ses considérations sur le sujet. Cependant Boileau disait à très haute voix : « Ce La Fontaine est pourtant un grand coquin, un affreux drôle », et il poursuivit un bon moment cet « a parte », sans que La Fontaine entendît le moindre mot, jusqu'à l'instant où Molière et les autres éclatèrent de rire. Quand il en demanda la raison et qu'il sut de quelle façon Boileau avait réfuté ses longs et nombreux arguments, il prit part de bon cœur au rire général.

pour ceux qu'il aimait. Aussi, presque tous ils restèrent unis d'amitié, leur vie durant. Plus tard, ce fut dans une petite maison d'Auteuil où Molière cherchait un refuge contre ses chagrins domestiques et ses tracas d'homme de théâtre que se continuèrent les joyeuses et spirituelles réunions du soir commencées dans la rue du Vieux-Colombier.

Seul, un ami y manqua, et c'est sans doute une intrigue de femme qui amena la rupture entre les deux plus grands auteurs dramatiques de ce siècle.

Le 4 décembre 1665, fut représentée au Palais-Royal par la troupe de Molière, la tragédie de Racine intitulée *Alexandre*. Le 18 du même mois, après que la pièce avait fait six bonnes chambrées, nous lisons en marge du registre de La Grange une de ces remarques qui, lorsqu'il s'est passé quelque chose de particulièrement intéressant, transforment les comptes de l'acteur plein d'ordre en un journal très curieux : « Le même jour la troupe fut surprise que la même pièce fût jouée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. Comme la chose s'était faite de complot avec M. Racine, la troupe ne crut pas devoir les parts d'auteur au dit M. Racine, qui en usait si mal que d'avoir donné et fait apprendre la pièce aux autres comédiens. Les dites parts d'auteur furent repartagées (Racine en avait probablement deux) et chacun des douze acteurs reçut pour sa part..... »

La tragédie de Racine fut encore jouée trois fois avec des recettes décroissantes, puis disparut du répertoire.

La conduite de Racine, en cette circonstance comme en quelques autres, ne saurait s'excuser. On a dit que l'interprétation de son œuvre par la troupe de Molière lui parut trop languissante et que, pour cette raison, il donna sa tragédie à l'Hôtel de Bourgogne. Mais, cela fût-il vrai,

il n'y aurait pas là de quoi justifier, si l'on se place au point de vue des affaires ou, surtout, au point de vue de la camaraderie, un procédé aussi perfide que celui de Racine. Ce fut une trahison toute pure. Et elle ne s'explique pas même par une question d'intérêt. *Alexandre*, en effet, ne fit pas un fiasco au Palais-Royal, comme l'ont voulu prétendre les contemporains ou des auteurs venus plus tard. Bien au contraire, le compte de La Grange est singulièrement significatif : les quatre premières représentations produisirent de bonnes recettes, soit 1294 fr., 1262 fr., 943 fr. et 1165 fr. 10 s. La chronique des théâtres — dont un certain Robinet était alors en possession — loue l'interprétation du Palais-Royal plus que celle de l'Hôtel de Bourgogne. Sur le théâtre de Molière le rôle d'Alexandre était tenu par La Grange, acteur très goûté, celui de Porus par La Thorillière, comédien habile et apprécié, qui appartenait à la troupe depuis 1662. Peut-être furent-ils éclipsés par Floridor et Montfleury qui, avec leur grande autorité de tragédiens, jouèrent les mêmes rôles à l'Hôtel de Bourgogne. En revanche, la jeune et brillante M^lle^ Molière en Cléophile [1], l'admirable M^lle^ du Parc, « éclatante comme Diane avec ses magnifiques atours et sa beauté enchanteresse » dans le rôle d'Ariane, se tinrent certainement à la hauteur de M^lle^ d'Ennebault et de M^lle^ des Œillets chargées des mêmes rôles au théâtre de l'Hôtel [2].

Il faut de plus se souvenir, pour mettre la conduite de Racine vis-à-vis de Molière dans son vrai jour, que celui

1. O justes Dieux qu'elle a d'appas
Et qui pourrait ne l'aimer pas?
s'écrie poétiquement le chroniqueur Robinet, parlant d'elle dans ce rôle.

2. Robinet, *Lettres en vers du 20 décembre 1665 et du 3 janvier 1666.*

qui devait devenir plus tard un poète tragique illustre, n'était encore qu'un écolier en regard du maître dans sa pleine maturité. *Alexandre* était sa seconde pièce et Molière avait eu la complaisance de la recevoir, comme il avait déjà fait pour *la Thébaïde*, bien que ces œuvres ne fussent guère dramatiques.

Mais le caractère de Racine trahit plusieurs fois la même ingratitude, le même égoïsme froid, comme lorsque, une année plus tard, il amena M^lle^ du Parc, la meilleure actrice tragique de Molière, à quitter le théâtre de son ancien ami pour passer à l'Hôtel de Bourgogne. Là, peut-être, est la clef de la brouille entre ces deux grands hommes, qui serait, d'ailleurs, inexplicable.

Le jeune Racine s'était fort épris de la beauté mûrissante de M^lle^ du Parc et cette belle dédaigneuse, dont le mari « Gros-René » venait de mourir en 1664, paraît avoir accueilli les assiduités du jeune poète plus favorablement qu'elle n'avait fait celles de Corneille et de Molière. Il se peut aussi que cette « prima donna » qui n'était plus toute jeune ait été offusquée en voyant se lever l'étoile de la jeune M^lle^ Molière, et, comme elle ne pouvait songer à ébranler la situation de la femme du directeur, peut-être trouva-t-elle son compte à faire cause commune avec Racine et, de concert avec lui, à abandonner Molière.

Pourtant ce n'est là qu'une conjecture. Ce qui est certain, c'est que Racine était fort amoureux de la belle du Parc et qu'il désirait lui faire interpréter les héroïnes de ses tragédies à venir. Ses projets furent d'ailleurs déçus ; car cette actrice si admirée mourut un an après avoir quitté Molière ; elle n'avait que trente-cinq ans.

Si Racine fut un mauvais ami pour Molière, ses autres

compagnons lui restèrent fidèlement attachés. Boileau surtout, bien que beaucoup plus jeune [1], eut certainement sur lui une notable influence. Il est à croire que c'est lui qui excita Molière à se hausser à un niveau de plus en plus élevé. En tout cas, c'est dans la période où il vécut le plus intimement avec Boileau et ses autres amis que Molière produisit celles de ses œuvres qui ont le plus de profondeur et de portée : *Tartuffe*, *Don Juan*, *le Misanthrope*.

1. Boileau-Despréaux, né en 1636, avait quatorze ans de moins que Molière.

CHAPITRE XII

Tartuffe. — Contre qui Molière a dirigé sa satire. — La « Cabale des dévots ». — Déchaînement contre *Tartuffe*. — *Don Juan*. — Courageusement, Molière fait face aux dévots.

La supériorité de Molière sur les autres auteurs comiques s'était déjà manifestée par la verve satirique avec laquelle il avait attaqué les ridicules à la mode. Déjà, il y avait eu du courage de sa part à s'en prendre aux femmes savantes et aux nobles *petits-maîtres*. Mais il fut bien des fois plus hardi en choisissant le but qu'il visa dans *Tartuffe*.

Cette comédie unique ne prend pas pour cible l'hypocrisie religieuse envisagée du point de vue le plus général. Une satire ainsi généralisée n'aurait jamais provoqué l'émoi et suscité l'opposition que fit naître *Tartuffe*. De même que *les Précieuses ridicules* n'étaient pas seulement une vivante peinture de la préciosité féminine, en général, mais que cette œuvre était expressément dirigée contre l'Hôtel de Rambouillet, ainsi dans *Tartuffe* les traits étaient lancés contre une certaine coterie religieuse, que tous connaissaient, que beaucoup redoutaient et qui était autrement dangereuse et inquiétante que le cénacle littéraire de l'Hôtel de Rambouillet.

Il existait en France depuis 1627 une association religieuse qui s'intitulait « Société du Saint-Sacrement » ; ce n'était pas une secte, à proprement parler, mais une réunion

de dévots, et de dévots qui, du point de vue catholique, s'employaient à promouvoir l'austérité des mœurs et l'exacte observation des commandements de l'Église ; une sorte de « mission intérieure » qui, fondée à l'origine avec les intentions les plus nobles et comptant beaucoup d'honnêtes gens, était devenue peu à peu une plaie pour le prochain par son immixtion dans les affaires d'autrui, par son espionnage, par ses délations qui terrorisaient les faibles d'esprit et ceux aussi qui avaient vraiment quelque chose à cacher. Et, comme il arrive toujours dans les sociétés dévotes, celle-là était devenue le refuge d'une foule de coquins et de scélérats de la pire espèce qui, grâce à leurs mômeries pieuses et leurs violentes censures du prochain, dissimulaient leurs friponneries et leurs vices.

C'est contre cette organisation funeste, qui avait des adhérents aux plus hauts comme aux plus bas degrés de l'échelle sociale, que fut dirigée la satire de *Tartuffe* [1]. Molière s'attacha à peindre les abus de la dévotion sous toutes leurs formes: c'est la vieille et impayable M^me^ Pernelle, ossifiée dans sa bigoterie sénile, qui harcèle sans cesse les personnes de son entourage, qui se rend ridicule en se mêlant de leur conduite, et qui oublie tout à fait qu'elle aussi a aimé à rire, à se parer, à se donner du bon temps; c'est son fils Orgon, qui a hérité la nature irritable de sa mère, mais chez qui la bigoterie n'atteint pas le degré de stupidité imperturbable qui caractérise la vieille dame. Orgon est le fanatique aveugle qui se jette dans la dévotion avec la même intempé-

1. Jusqu'ici l'on avait songé tantôt aux Jésuites, tantôt aux Jansénistes. Mais dans un livre, paru en 1902, sous le titre: *la Cabale des Dévots*, M. Raoul Allier a parfaitement établi qui était visé, et montré que les contemporains virent nettement quel était l'objet de l'attaque de Molière.

rance qui le jette dans l'excès contraire, quand il voit qu'il a été dupé; il est la victime désignée pour l'imposteur de haute volée qu'est Tartuffe ; car celui-là pratique l'hypocrisie, non pas seulement pour faire bonne chère, tâter des bons vins et de tous les biens de la terre dont il a grand appétit, mais parce qu'il trouve une sorte de volupté dans l'imposture elle-même, parce que l'hypocrisie est pour lui un sport hardi et périlleux, qui a en lui-même son charme. En cela il diffère du doux M. Loyal, dont toute l'industrie ne va qu'à faire servir la bigoterie et ses pratiques à ses petites affaires malpropres.

Les « dévots » distribuaient force aumônes pour rémunérer leurs prosélytes dociles et, par des dénonciations gratuites, ils faisaient arbitrairement emprisonner par fournées des gens qui ne pensaient pas comme eux. En outre, ils se signalaient surtout par leurs diatribes contre le relâchement des mœurs, contre le costume moderne, particulièrement contre les corsages largement décolletés en carré portés alors par les femmes, qui allaient ainsi presque les seins nus.

Lorsque Tartuffe fait son entrée longuement et habilement préparée (au 3e acte), quand il paraît dans son costume austère, parle des prisonniers auxquels il veut aller distribuer des aumônes, puis soudain se scandalise en voyant le décolletage de Dorine [1], tous ces traits, pour les contem-

1. Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers.
Puis, à Dorine :
Ah ! mon Dieu, je vous prie,
Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.
Dorine. Comment ?
Tartuffe. Couvrez ce sein que je ne saurais voir.
Par de pareils objets les âmes sont blessées.
Tartuffe, III. 3.

porains, allaient directement à leur adresse; et ce passage qui n'est plus, à nos yeux, qu'une scène de comédie spirituelle, qu'une peinture heureusement tracée du type de l'hypocrite, cela, en son temps, dut sentir le fagot parce que c'était une dérision extrêmement hardie d'une organisation religieuse très puissante.

Molière lui-même avait bien conscience de l'audace de sa satire, car il tâta le terrain avant de la présenter au public. Mais il n'avait pourtant pas pu se figurer que l'opposition dût être si violente et qu'il lui fallût attendre si longtemps avant de réussir à avoir la permission de jouer son chef-d'œuvre sur son propre théâtre.

Le 12 mai 1664, les trois premiers actes furent donnés devant Louis XIV, dans une série de représentations qui eurent lieu à Versailles, et ce n'est que *cinq ans après* que le grand poète parvint enfin à faire entrer *Tartuffe* dans son répertoire régulier.

Quel fut l'effet de cette remière représentation partielle, nous ne le savons pas exactement, mais sans doute l'impression fut très forte, bien que le personnage principal n'ait pu paraître que dans le troisième acte. Tartuffe, comme il a été dit, était joué par du Croisy, tandis que Molière s'était chargé du rôle d'Orgon, plus difficile dans une certaine mesure et plus ingrat ; Madeleine Béjart dut interpréter à merveille l'alerte et impertinente Dorine, et l'on imagine difficilement que la figure si subtile d'Elmire aurait pu être représentée par une actrice plus séduisante, plus piquante, plus spirituelle que M^lle^ Molière.

Au point de vue purement artistique, la pièce sans aucun doute ne manqua pas son effet. Mais pourtant le Roi n'osa pas donner à son poète favori la permission de la porter

devant le public, bien que sûrement il se soit amusé et réjoui en son cœur de cette mordante satire.

Le Roi, dans la période joyeuse et brillante de sa vie, fut un adversaire déclaré de la société du Saint-Sacrement, de la Cabale des dévots, comme on l'appelait tout bas. Mais si puissante alors était la bigoterie que lui, le monarque absolu, n'*osa* pas permettre de jouer une comédie où les « dévots » étaient raillés [1]. Cinq jours après, la représentation publique de la pièce fut interdite. Dans des maisons nobles qui n'appartenaient pas à la « Cabale », *Tartuffe* fut joué dans la suite, de temps en temps, et les cinq actes donnés pour la première fois le 29 novembre 1664 : cette représentation fit tant de bruit qu'un ecclésiastique attaché à la Cabale, Pierre Roullé, docteur de Sorbonne et curé de Saint-Barthélemy, crut l'occasion bonne pour publier un pamphlet contre Molière : son zèle y va si loin qu'il n'y demande pas moins que de faire livrer au feu l'œuvre et le poète, oui, le poète en personne, sur le bûcher réservé aux hérétiques. Comme le pieux personnage en prenait en même temps trop à son aise avec la Majesté royale, il reçut d'en haut une forte semonce et, quelques mois plus tard, il se traîna au pied du trône pour solliciter en Tartuffe son pardon.

Pour répondre à ce premier déchaînement qui, dans sa

1. Il ne faut pas croire que, dans notre époque démocratique, la situation se soit modifiée et améliorée. Tout au contraire ; il y a peu d'années, une pièce de notre plus grand poète vivant (Holger Drachmann), drame légendaire, qui n'attaquait rien ni personne, mais qui n'avait pas trouvé grâce devant la « sainte » bande, fut purement et simplement supprimée par son auteur. Point d'autre différence entre le temps passé et l'heure présente sinon qu'aujourd'hui personne, ni auteur, ni directeur de théâtre, ni assemblée politique, n'ose écarter la main pieuse et moite que les dévots ont mise sur l'art dramatique en Danemark, et tous ceux qui souffrent de cela, se soumettent, sans souffler mot, à la sainte parole.

Fig. 33. — Représentation de *La Princesse d'Elide*.

D'après une estampe d'Israel Silvestre (Bibl. Nat., Estampes

violence, manqua son but, Molière composa son « Premier Placet » qu'il adressa au Roi [1].

Dans ce petit écrit Molière plaide sa cause avec une singulière vigueur, et loin de ramper au pied de la croix, il dit quelques fortes paroles contre la Cabale des dévots. Il se plaint en termes énergiques de l'interdiction de sa pièce. « Les Tartuffes, sous main, dit-il, ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de Votre Majesté, et les originaux enfin ont fait supprimer la copie, quelque innocente qu'elle fût, et quelque ressemblante qu'on la trouvât. » Mais, puisqu'il est accusé des choses les plus horribles, qu'il est même menacé par un prêtre du bûcher et de la damnation éternelle, il demande à laver sa réputation de la seule manière efficace, c'est-à-dire en se faisant autoriser à mettre sa pièce sous les yeux du public, de façon que l'on puisse bien voir comment elle ne contient point de dérision des choses divines, comment elle attaque seulement l'hypocrisie et non pas la religion.

Ce plaidoyer éloquent ne servit de rien. Molière dut provisoirement laisser sommeiller son *Tartuffe* et songer à autre chose pour soutenir la marche de son théâtre. Car, à la longue, il n'y avait plus que ses pièces que le public voulût y voir ; la première tragédie de Racine, *la Thébaïde*, qui fut représentée vers cette époque, ne fit pas recette. Alors commença pour Molière une période d'activité fiévreuse et, en même temps, son âme était emplie d'amertume par ses chagrins domestiques. Ses relations avec sa femme, fantasque et coquette, devenaient de plus en plus pénibles, et son petit enfant, Louis, mourut le lendemain

1. Ce placet, comme les deux autres, se trouve imprimé en tête de *Tartuffe* dans toutes les éditions de Molière.

de la première représentation de sa grande Comédie-Ballet, *la Princesse d'Élide*, qui, malgré le déploiement de mise en scène, n'eut guère de succès.

Fig. 34. — Scène de la *Princesse d'Élide*, d'après P. Brissart.
(Bibl. Nat. — Œuvres de Molière. Edition de 1682.)

Mais Molière ne se laissa pas abattre. Dès le mois de février 1665, il avait terminé sa grande pièce nouvelle et, suivant le vœu de ses camarades, il l'avait composée sur un

sujet qui paraissait sûr de la popularité, le vieux thème espagnol du séducteur sans vergogne, *Don Juan ou le Festin de Pierre*. Don Juan avait déjà, il est vrai, fait son chemin sous diverses formes sur toutes les scènes parisiennes et, au Palais-Royal même, les Italiens en avaient auparavant donné une version qui obtint du succès [1]. Mais on pensait que, de ce vieux sujet, le talent de Molière tirerait quelque chose de plus et de mieux que n'avaient fait ses devanciers.

A cet égard, on ne fut pas déçu et, si la pièce n'eut cependant pas le grand succès sur lequel on avait compté [2], cela tint, d'une part, à ce que Molière avait voulu écrire en prose cette grande comédie en cinq actes, forme à laquelle le public n'était pas habitué et qui ne lui agréait pas, — pour le même motif le succès de l'*Avare* fut compromis plus tard, — et, d'autre part, parce que la bigoterie se mit à la traverse.

Molière n'avait point perdu de vue la Cabale des dévots. C'est avec un dessein bien net et bien évident qu'il met dans la bouche de Don Juan une réplique qui est comme une botte poussée à fond contre ses pieux ennemis, et où éclate, en mots tranchants et amers, son mépris pour les gredins

1. Je renvoie à mon analyse de l'imbroglio italien dans le *Théâtre au moyen âge*, p. 233 et suiv. L'Hôtel avait eu son *Festin de Pierre ou le fils criminel* en 1659 ; l'auteur en était de Villiers qui jouait lui-même le valet Philippin (Sganarelle dans Molière) ; la « Troupe de Mademoiselle » rapporta de province son *Festin de Pierre*, composé par Dorimon et qui fut représenté à Lyon en 1658. Le théâtre du Marais n'eut son tour qu'au commencement de 1669 ou 1670, quand fut représenté l'*Athée foudroyé* de Rosimond.

2. Au reste, elle eut quinze représentations consécutives jusqu'à la fin de la saison (du 15 fév. au 20 mars 1663) et les dix premières représentations donnèrent une moyenne de recettes assez élevée. Mais elle ne fut reprise que bien des années plus tard.

dont il n'a pas encore pu déjouer les intrigues. Ces paroles ne sont pas trop à leur place dans la bouche d'un débauché indifférent, et c'est Molière lui-même que l'on croit entendre quand Don Juan tient le propos que voici : « L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus... La profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée ; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement ; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un, se les jette tous sur les bras ; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres ; ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion et, sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde ? On a beau savoir leurs intrigues et les connaître pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'être en crédit parmi les gens ; et quelque baissement de tête, un soupir mortifié et deux roulements d'yeux, rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver et mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes, mais j'aurai soin de me cacher et me

divertirai à petit bruit. Que si je viens à être découvert, je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute la cabale, et je serai défendu par elle envers et contre tous. Enfin c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, je jugerai mal de tout le monde et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais et garderai tout doucement une haine irréconciliable. Je serai le vengeur de la vertu opprimée, et, sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui, sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures et les damneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle [1]. »

Un pareil langage nous entraîne loin du libertin espagnol et nous transporte en pleine lutte contre la Cabale des dévots, qui est presque nommée, en pleine lutte pour *Tartuffe*. La réponse ne se fit pas attendre. Un certain docteur, B. A. de Rochemont, s'avisa d'attaquer *Don Juan* de la façon la plus violente et d'invoquer l'appui du Roi et de la loi contre cette pièce impie. On peut juger du ton de cette brochure [2], lorsque l'on sait que l'auteur accorde quelque talent à Molière comme farceur, mais nul autre, et que même, à cet égard, il le trouve inférieur à Gaultier Garguille, Turlupin, Gros Guillaume, Jodelet, etc., tout en

1. Le *Festin de Pierre*, V, 2.
2. *Observations sur une comédie de Molière intitulée : le Festin de Pierre*, par B. A. de Rochemont. Paris, 1665.

reconnaissant pourtant qu'il est parfois plaisant et amusant dans son genre.

C'est de cette façon que l'on osait encore parler du plus grand écrivain dramatique de l'époque. Mais Molière était aguerri contre les attaques et ne se laissa pas entraîner à une polémique. Deux de ses partisans prirent sa défense sous l'anonyme, et l'un d'eux fit voir avec vivacité et agrément que l'esclandre provoqué par *Don Juan* venait de la crainte causée par *Tartuffe* à la clique dévote. On faisait tout pour empêcher que cette pièce fût représentée devant le public.

L'année suivante, en 1666, vint à mourir la reine douairière, Anne d'Autriche, un des principaux soutiens de la bigoterie, et le roi qui, dès longtemps, voyait de mauvais œil les abus de la dévotion, résolut de dissoudre la Société du Saint-Sacrement. Molière profita de ces dispositions favorables pour obtenir du Roi une autorisation verbale de représenter *Tartuffe*.

Sur ces entrefaites, Louis XIV se rendit à l'armée, en Flandre, et Molière remania un peu sa pièce, effaça les citations littérales de l'Écriture Sainte qu'il avait mises dans la bouche de son hypocrite [1], et, au lieu du dévot rigoriste qu'il avait été à l'origine, en fit un homme du monde qui portait comme tous les autres « un petit chapeau, de grands cheveux (c'est-à-dire une perruque),

1. Par exemple, la réplique de Tartuffe, lorsqu'Orgon chasse son fils pour avoir invectivé l'imposteur, est maintenant la suivante :

O ciel ! pardonne-lui la douleur qu'il me donne.

Mais dans la version originale, que nous ne connaissons pas autrement, elle était ainsi conçue :

O ciel ! pardonnez-moi, comme je lui pardonne.

un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l'habit[1] ». De même qu'il modifiait le personnage principal, il modifia aussi le nom même de sa pièce qui, le 5 août 1665, fut affichée sous le titre de *l'Imposteur*.

La saison n'était pas favorable ; on était en pleine canicule, mais, naturellement, le théâtre n'en fut pas moins plein pour cela [2]. Mais, le lendemain, vint un huissier de la part du premier président de Paris, M. de Lamoignon, complaisant instrument de la Cabale, et défense fut signifiée de donner une nouvelle représentation. Il paraît même que Molière put craindre un emprisonnement, et il n'échappa à la haine des dévots qu'en invoquant l'autorisation orale que le Roi lui avait donnée de jouer sa comédie [3].

Dans l'impuissance où se trouvait la troupe en face de la brutale interdiction du premier président, comme le Roi était alors en campagne et avait en tête d'autres soins que de comédies, Molière ne trouva pas de meilleur expédient que d'envoyer au Roi des messagers pour obtenir, si possible, la confirmation de son autorisation verbale et, en tout cas, sa protection contre la rage venimeuse des Tartuffes. Depuis 1665, la troupe était sous la protection

1. C'est Molière lui-même qui, dans son second *Placet* au Roi, nous renseigne sur ces retouches et atténuations apportées à son personnage principal.

2. La recette d'après le Registre de La Grange fut de 1890 fr., tandis que la représentation précédente (*l'École des Maris* et *la Veuve à la Mode*) n'avait donné que 87 fr. et que pas une soirée du mois de juillet n'avait atteint 300 fr.

3. Dans son second *Placet* il dit lui-même : « Ma comédie n'a pas plus tôt paru qu'elle s'est vue foudroyée par le coup d'un pouvoir qui doit imposer du respect ; et tout ce que j'ai pu faire en cette rencontre pour me sauver moi-même de l'éclat de cette tempête, c'est de dire que Votre Majesté avait eu la bonté de m'en permettre la représentation, et que je n'avais pas cru qu'il fût besoin de demander cette permission à d'autres, puisqu'il n'y avait qu'Elle seule qui me l'eût défendue. »

du Roi, et non plus de Monsieur [1]. Le roi lui-même avait désiré être son protecteur et, depuis lors, elle s'intitulait « Troupe du Roi ».

Molière écrivit donc au Roi un exposé des faits, ce que l'on appelle le *Second Placet sur la comédie de Tartuffe*, et avec la plus grande franchise du monde il y dit sa pensée toute crue. On y lit ceci, par exemple : « Quelque mine qu'ils [les dévots] fassent, ce n'est point du tout l'intérêt de Dieu qui peut les émouvoir ; ils l'ont assez montré dans les comédies qu'ils ont souffert qu'on ait jouées tant de fois en public sans en dire le moindre mot. Celles-là n'attaquaient que la piété dont ils se soucient fort peu ; mais celle-ci les attaque et les joue eux-mêmes, et c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir [2]. Ils ne sauraient me pardonner de dévoiler leurs impostures aux yeux de tout le monde ». Et il ajoute avec beaucoup de dignité et de fermeté : « J'attends avec respect l'arrêt que Votre Majesté daignera prononcer sur cette matière ; mais il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire de comédie, si les Tartuffes ont l'avantage. »

Porteurs de cet écrit courageux et viril, les deux comédiens La Grange et La Thorillière se rendirent à l'armée pour trouver le Roi qui était au siège de Lille en Flandre. Il les reçut bien et leur fit dire qu'à son retour à Paris il

1. Tandis que l'Hôtel de Bourgogne s'intitulait la « troupe royale » ou « les seuls comédiens du Roi ».

2. Dans la Préface qu'il mit plus tard à la première édition de *Tartuffe* (1669), Molière donne à ce mot une forme anecdotique et fait une allusion directe à la mauvaise petite pièce, *Scaramouche ermite*, qui se jouait en même temps au théâtre des Italiens, et qui, entre autres platitudes grossières, représentait un moine, grimpant par la fenêtre chez une femme mariée, puis paraissant de temps à autre au balcon et disant d'un ton componctieux : *Questo è per mortificar la carne !*

ferait examiner la pièce et qu'ils auraient la permission de la jouer.

Pendant l'absence des deux comédiens, — elle dura environ sept semaines, — le Palais-Royal resta fermé et Molière, malade de fatigue et de dépit, se retira à sa maison de campagne, à Auteuil.

CHAPITRE XIII

Puissance de travail de Molière. — Ses rapports avec le Roi. — *Le Misanthrope*. — *George Dandin*. — Molière vient enfin à bout des dévots et *Tartuffe* est représenté en public. — Composition des troupes à ce moment. — Michel Baron fait ses débuts chez Molière.

Cette dernière année de lutte avait été trop pénible pour la santé de Molière qui, déjà auparavant, n'était pas bien robuste. Son travail fut alors vraiment extraordinaire ; outre *Tartuffe* et *Don Juan*, il avait, dans cette période, fait représenter *le Misanthrope*, son chef-d'œuvre le plus beau et le plus achevé, et auquel il donna un effet deux fois profond et personnel, car il joua Alceste lui-même, et de sa jeune femme coquette, il fit la brillante et froide Célimène.

La pièce n'eut pas le succès éclatant et bruyant qui accueillit souvent des œuvres moindres de Molière ; mais elle eut vingt et une représentations de suite [1], bien que

1. Et non pas 34 représentations sans interruption, comme l'écrit Mahrenholtz dans son ouvrage connu : *Molière's Leben und Werke*. Comme cette biographie allemande de Molière est fort estimée dans le pays de l'auteur, et que, chez nous, beaucoup de nos Moliéristes s'en servent, peut-être n'est-il pas hors de saison de faire remarquer que les indications sur l'histoire du théâtre, fournies par cet auteur si docte, ne sont pas toujours en harmonie avec le ton de parfaite assurance sur lequel il les présente. Dans la seule page « sur l'histoire extérieure du *Misanthrope* » p. 223, on trouve réunies des erreurs un peu trop nombreuses qui viennent de ce que M. Mahrenholtz n'a pas consulté de première main le Registre de La Grange. *Le Misanthrope* ne *fut pas* représenté pour la première fois le 4 juin 1664, mais 1666, il *n'eut pas* 34 représentations consécutives, mais 21 [34 dans le cours de toute l'année ; sa réunion sur

l'affluence diminuât assez vite, et elle fut reprise avec une farce nouvelle, *le Médecin malgré lui*, qui, de nouveau, pour quelques soirées, fit souffler un bon vent dans les voiles. La critique, éclairée avec Boileau, superficielle avec Robinet, malveillante avec de Visé [1], fut unanime à vanter cette pièce plus qu'aucune autre de son théâtre, et elle a toujours été considérée à Paris comme le type le plus parfait de la comédie classique, tandis que, sur les scènes étrangères, on se tient vis-à-vis d'elle à une distance respectueuse.

En même temps qu'il déployait une activité poétique si intense, Molière avait dû fournir des divertissements pour les fêtes données à la cour, à Saint-Germain et à Versailles. Rien qu'entre la fin de 1665 et le commencement de 1667, il produisit *l'Amour médecin* (Comédie-Ballet), *Mélicerte* (Pastorale héroïque), *la Pastorale comique*, *le Sicilien ou l'Amour peintre*, toutes pièces qui durent être composées et montées de la façon la plus précipitée. *L'Amour médecin* qui, sans doute, est très faible, mais où il y a une fantaisie charmante, fut prêt en cinq jours; et il va de soi que ce travail fébrile, où Molière était à la fois poète, metteur en scène, directeur de théâtre et acteur, devait user son homme.

l'affiche avec *Le Médecin malgré lui* ne *fit pas* monter les recettes à 773 l. 10 sous, mais à 973 l. 10 s. ; la représentation simultanée du *Misanthrope* et du *Médecin malgré lui* ne *fut pas* unique ; il y en eut 5 consécutives, qui, toutes firent de meilleures chambrées que les dernières représentations où *le Misanthrope* fut donné seul. Cela peut paraître indifférent ; mais, comme l'auteur allemand lui-même attribue une grande portée à ses chiffres inexacts et qu'il en tire des conséquences, c'est notre devoir d'avertir les lecteurs qui se servent de son livre qu'il ne faut pas faire trop de fond sur son autorité.

1. De Visé avait eu, l'année précédente, une pièce, *La Mère coquette*, représentée au Palais-Royal, ce qui explique assez le revirement de la critique du poète-journaliste.

Braun, Clément, phot.

Fig. 35. — Molière.

D'après un portrait peint par Mignard.
(Collection privée.)

Mais surtout les tracasseries et les persécutions du camp des dévots, et aussi ses chagrins domestiques, épuisèrent l'âme et le corps de Molière.

Sa vie conjugale s'était de plus en plus si fort gâtée qu'en dehors du théâtre sa femme et lui vivaient séparés. Cela eût pu être moins pénible pour l'un et pour l'autre, s'il n'avait pas conservé, lui, une tendresse profonde, une passion toujours ardente pour la jeune et séduisante comédienne.

Il ne faut pas croire à toutes les histoires malpropres que les commérages des scribes contemporains ont fait circuler sur son compte [1] et d'après lesquelles elle n'aurait été rien de plus qu'une courtisane qui se faisait entretenir par les viveurs le plus décriés de ce temps-là. La fausseté de la plupart de ces histoires est démontrée. Mais on ne doit pas non plus, comme certains auteurs modernes, se porter garant de l'absolue et parfaite honnêteté d'Armande. Ce rôle d'honnête femme était de tous le moins à sa taille et jamais dans la vie réelle elle ne se soucia de le jouer.

Bien qu'il faille user de beaucoup de circonspection avant d'identifier les fictions d'un poète dramatique avec la réalité et de tirer de ses pièces une attachante biographie romanesque, on ne peut se dispenser de trouver dans le théâtre de Molière la trace de son amour malheureux, de sa passion idolâtrique pour une femme séduisante et coquette. Il est bien possible aussi que les contemporains aient conclu trop facilement de la fiction à la réalité à force de voir toujours les deux mêmes personnes sur la scène,

1. Les pires sont réunis dans le pamphlet déjà cité, *La Fameuse Comédienne*, qui parut anonyme en 1688. L'auteur n'en fut jamais connu, et les recherches des divers Moliéristes, leurs conjectures sur tel ou tel n'ont point abouti à quelque résultat concluant.

lui en vieux mari ou en vieil amant jaloux et trompé, elle en coquette froide et moqueuse ou en jeune femme frivole. Le public, comme les enfants, transporte trop volontiers dans la vie de tous les jours ce qui se passe à la lumière de la rampe.

Mais pourtant ce n'est pas simple hasard si Molière revient sans cesse à cette situation qui met en présence l'homme plus âgé, jaloux, ombrageux, mais vivement épris, et la femme jeune et charmante, et s'il ne l'a jamais dépeinte comme douce et heureuse, mais toujours comme ridicule, et non seulement ridicule, mais désespérée.

Dans les premiers temps de son mariage, la femme lui paraît avoir le bon droit pour elle. Dans *l'École des Femmes* l'amour d'Agnès pour le jeune Horace n'a rien de coupable; elle ne veut tromper personne, et si les choses ne tournent pas bien pour Arnolphe, c'est qu'avec la confiance présomptueuse de l'homme mûr en face d'une innocente jeune fille il prétend s'en faire aimer par contrainte et avec des sermons, au lieu de se mettre à son niveau et de la gagner. Mais Arnolphe ce n'est pas Molière, fort éloigné de la confiance en soi-même et de l'infatuation, et Armande, le libre enfant de la balle, n'eut jamais l'éducation timorée d'Agnès, non plus que sa douceur d'âme. Dans *l'École des Femmes*, qui doit avoir été composée pendant la lune de miel de Molière [1], il y a comme un sentiment de satisfaction de ne s'être pas conduit aussi sottement qu'Arnolphe, mais on y trouve en même temps un *si !* plein d'inquiétude.

Le Misanthrope, qui est de toutes les pièces de Molière

1. Le mariage de Molière et d'Armande est du 20 février et la première représentation de *l'École des Femmes* du 26 décembre 1662.

celle où il a mis le plus de lui-même, fut écrit pendant les pieuses intrigues contre *Tartuffe*, alors que l'âme de Molière était comme soulevée par la nausée que lui donnaient la mauvaise foi et l'égoïsme doucereux du grand monde : aussi est-elle d'un tout autre ton. La petite innocente Agnès est devenue une brillante mondaine. Célimène ne joue plus avec l'amour comme avec un petit chat ; c'est pour elle un jeu de hasard compliqué et plein de risques, et elle emploie toute son intelligence superficielle et toute la froideur de son esprit à bien mener sa partie. Et Alceste, vis-à-vis de la femme, n'a pas, comme Arnolphe, une sotte confiance en soi-même. Dans sa haine pour le monde, c'est-à-dire pour les faussetés du monde, pour l'affectation, l'hypocrisie, pour les pauvretés prétentieuses du bel esprit, il se tient sans doute très ferme. Et cette haine pour la recherche, qu'elle se rencontrât dans la littérature, dans la religion, dans la science ou dans les relations mondaines, était précisément le nerf de la satire comique chez Molière. Mais en amour Alceste est faible.

D'où vient que, leur (aux défauts du temps) portant une haine
[mortelle,
Vous pouvez bien souffrir ce qu'en tient cette belle ?
Ne sont-ce plus défauts dans un objet si doux ?
Ne les voyez-vous pas ou les excusez-vous ?

Voilà les questions que pose le sage Philinte, et Alceste lui répond :

Non. L'amour que je sens pour cette jeune veuve
Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve :
Et je suis, quelque ardeur qu'elle ait pu me donner,
Le premier à les voir, comme à les condamner.
Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,
Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire :

J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer ;
Sa grâce est la plus forte ; et sans doute ma flamme
De ces vices du temps pourra purger son âme.

Célimène cependant ne va pas plus loin que la coquetterie et Alceste lui oppose encore de la résistance. Mais dans *George Dandin*, où des plaisanteries grotesques et une fantaisie licencieuse cachent une amertume infinie, la coquetterie est devenue une impudence perverse chez la rusée Angélique, et la misanthropie fière d'Alceste est remplacée chez Dandin par une résignation hébétée qui, en face de la perfidie féminine, renonce à la partie. En tout cas, il est difficile pour les spectateurs de notre temps de s'égayer à cette farce cynique où Molière, comme s'il prenait un cruel plaisir à se bafouer lui-même, nous montre l'épouse infidèle qui triomphe coup sur coup de son infortuné mari, où il donne raison à la femme et met les rieurs de son côté. En vérité, il n'est pas gai le mot de Dandin sur lequel finit la pièce : « Ah ! je le quitte maintenant et je n'y vois plus de remède : lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première. »

Au milieu de ces tristesses de Molière, ce lui fut certainement un réconfort que de pouvoir enfin faire représenter *Tartuffe*.

La Cabale des dévots avait fait grand tort à son théâtre. Les recettes avaient beaucoup fléchi [1] depuis les bonnes

1. La saison 1665-1666 ne donna que 2.243 fr. par part ; 1666-1667, 3.352 fr. et 1667-1668, 2.608 fr., quoiqu'il n'y eût cette année-là que 11 parts dans la troupe ; tandis que la saison 1663-1664, avec 14 parts, atteignit à 4.534 fr. par part.

années de *l'École des Maris* et de *l'École des Femmes*, cela bien que Molière eût écrit pièces sur pièces et que,

Fig. 36. — Scène de *George Dandin*.
D'après P. Brissart (Bibl. Nat. — Œuvre de Molière. Édition de 1682).

dans le nombre, il eût donné des chefs-d'œuvre comme *le Misanthrope*, *Don Juan*, *l'Avare*, *Amphitryon*, etc.

Enfin le 5 février 1669, après cinq années d'une lutte

opiniâtre et rude, mais toujours patiente, Molière put venir à bout de la bigoterie et paraître sur la scène où il remporta une victoire sans combat. La Grange, dans son livre de comptes, avec des signes spéciaux, note que la recette de la première fut énorme (2.860 fr., soit à peu près 15.000 fr. de notre monnaie) ; c'est apparemment la plus forte qui ait été atteinte au temps de Molière ; la pièce eut 43 représentations de février à juin, et la part, pour cette saison, ne s'éleva pas à moins de 5.477 fr. 3 s.

Naturellement les retards prolongés qu'avait subis la pièce et les cabales qui s'étaient formées contre elle avaient excité l'impatience au plus haut degré, et la foule se précipita au Palais-Royal et s'exposa aux plus effroyables bousculades pour arriver à voir l'œuvre si contestée. Le chroniqueur Robinet écrit dans sa gazette :

> ... Je vous jure en vérité
> Qu'alors la curiosité,
> Abhorrant, comme la nature,
> Le vide en cette conjoncture,
> Elle n'en laissa nulle part ;
> Et que maints coururent hasard
> D'être étouffés dedans la presse.

Ce qui vaut mieux encore, l'intérêt pour cette admirable pièce se maintint, et la troupe de Molière put se relever, sans écraser toutefois la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne qui, chose extraordinaire, remportait en même temps un succès presque aussi éclatant avec *la Femme juge et partie* de Montfleury le jeune, pièce où la sœur de l'auteur, la très aimée M^lle^ d'Ennebault, se faisait applaudir dans le rôle principal avec son partenaire Raymond Poisson qui jouait Bernadille.

Ainsi faisaient leurs affaires les deux premières scènes de ce temps qui, du reste, lorsqu'en 1667 le vieux Montfleury vint à mourir — à mourir d'*Andromaque*, comme l'on disait, — cessèrent de se faire, comme jadis, une violente concurrence.

Il n'y avait pas eu de changements importants dans le tableau des troupes. Molière avait perdu les époux du Parc qui, comme on l'a dit, étaient morts tous les deux, le mari Gros René, en 1664, et sa femme, si belle et si pleine de talent, en 1668. Joseph Béjart, beau-frère de Molière, était mort aussi depuis longtemps, et Béjart le cadet, Louis, s'était retiré avec une pension annuelle de 1.000 francs que lui servait la troupe. Ce fut la première pension que paya la troupe de Molière, suivant en cela l'exemple donné par l'Hôtel de Bourgogne. En 1664, Brécourt était passé à l'Hôtel. C'était un très habile acteur de second ordre, mais un caractère violent et inquiet, grand joueur et très adonné au vin et aux femmes [1]. S'il passa dans la troupe rivale, ce n'est point qu'il se fût brouillé avec Molière; car Brécourt, qui était un écrivain fécond, mais sans grand talent dramatique, composa après la mort du maître une sorte d'apothéose de son ancien directeur : *l'Ombre de Molière*.

Molière avait pu réparer quelques-unes des pertes qu'il avait faites, mais non pas d'une façon tout à fait satisfaisante. Au commencement de la saison 1670-1671 voici, d'après le Registre de La Grange, quelle était la composition du personnel :

1. Sa pâleur extraordinaire était fameuse, et si, aujourd'hui dans *les Précieuses ridicules* le second valet est représenté sous les traits d'un blanc-bec exceptionnellement blême, c'est en souvenir de Brécourt qui jouait ce rôle avec Molière pour partenaire dans Mascarille.

MM.	de Molière	MMmes	Madeleine Béjart
	de la Grange		Molière
	de la Thorillière		de Brie
	Hubert		Hervé
	du Croisy		Beauval
	de Brie		
	Baron		
	Beauval		

Les nouveaux sujets étaient M. et Melle Beauval et Baron. Aussitôt après le commencement de la saison, c'est-à-dire après Pâques, Molière dut reconnaître que la composition de sa troupe était insuffisante ; lui compris, elle ne comptait que six acteurs et quatre actrices. Il engagea donc le jeune Michel Boyron, que l'on appelle en général Baron, et qui, à ce moment, jouait à Dijon dans une troupe de province. On peut se rappeler que Molière s'était fort intéressé à ce petit comédien prodige, lorsque, quelques années auparavant, il faisait partie de la jeune compagnie dramatique de la Raisin. En lui, il pressentait un grand acteur naissant ; il l'accueillit dans sa maison et s'occupa de son éducation d'homme et d'artiste. Mais Melle Molière ne voyait pas du même œil ce jeune garçon qui, déjà, sans doute, avait en lui les germes de cette vanité arrogante qui, plus tard, se développa à un degré si extraordinaire. Elle le taquinait sans cesse à propos de sa vanité, peut-être aussi à cause de la tendresse que lui marquait Molière [1], et,

1. L'auteur de *la Fameuse Comédienne* attribue la tendresse de Molière pour ce bel adolescent à une passion dépravée ; mais, bien que le pamphlétaire n'en veuille pas précisément à Molière mais seulement à sa femme, il ne faut pas prêter la moindre foi à ces bavardages qui, en général, ne reposent évidemment sur rien de réel.

Fig. 37. — Michel Baron.

D'après une peinture de Troye gravée par J. Daullé en 1732 (Bibl. Nat., Estampes).

un jour, il l'irrita si fort qu'elle lui donna un soufflet. Très fier, le jeune homme ne crut pas pouvoir, après cet affront, rester dans la maison de Molière et il partit pour la province où il joua quelque temps.

A ce moment, c'est-à-dire en 1670, il retourna volontiers près de son ancien maître et protecteur. Molière vit tout de suite sans doute que le jeune artiste avait surtout une vocation de tragédien ; car, dès la première année, il lui confia le rôle de Domitian [1] dans la *Bérénice* de Pierre Corneille ; il avait acheté cette pièce au vieux poète pour une somme assez élevée (2.000 francs environ, 10.000 francs aujourd'hui), sans pouvoir pourtant en espérer grand profit, puisque Racine, en même temps, composait pour l'Hôtel de Bourgogne, scène consacrée à la tragédie, une pièce sur le même sujet.

1. A l'interprétation de ce rôle se rattache une anecdote qui présente sous un jour assez plaisant quelques grands écrivains du temps. Voici le récit que l'on peut lire dans les *Récréations littéraires* de Cizeron-Rival (1765) : « M. Despréaux distinguait ordinairement deux sortes de galimatias : le *galimatias simple* et le *galimatias double*. Il appelait galimatias simple, celui où l'auteur entendait ce qu'il voulait dire, mais où les autres n'entendaient rien ; et galimatias double, celui où l'auteur et les lecteurs ne pouvaient rien comprendre..... Il citait pour exemple ces quatre vers de *Tite et Bérénice* du grand Corneille :

Faut-il mourir, madame, et si proche du terme,
Votre illustre constance est-elle encor si ferme,
Que les restes d'un feu que j'avais cru si fort
Puissent dans quatre jours se promettre ma mort ?

Baron, ce célèbre acteur, devait faire le rôle de Domitian dans cette même tragédie, et, comme il étudiait son rôle, l'obscurité des vers rapportés ci-dessus lui donna quelque peine, et il en alla demander l'explication à Molière chez qui il demeurait. Molière, après les avoir lus, lui dit qu'il ne les entendait pas non plus : « Mais attendez, dit-il à Baron, M. Corneille doit venir souper avec nous aujourd'hui et vous lui direz qu'il vous les explique. » Dès que Corneille arriva, le jeune Baron alla lui sauter au cou, comme il faisait ordinairement, parce qu'il l'aimait ; et ensuite il le pria de lui expliquer ces quatre vers, disant à Corneille qu'il ne les entendait pas. Corneille, après les avoir examinés quelque temps, dit : « Je ne les entends pas trop bien non plus ; mais récite-les toujours ; tel qui ne les entendra pas les admirera. »

Si la pièce de Corneille se soutint mieux pourtant que la plupart des tragédies représentées sur le théâtre de Molière, — elle fut jouée vingt et une fois avec de très bonnes recettes moyennes, — le jeune et séduisant tragédien, ainsi que sa partenaire Mlle Molière, y fut pour une bonne part.

Baron fut immédiatement admis à toucher part entière, traitement considérable pour un garçon de dix-sept ans. Dans le répertoire même de Molière, il ne prit pas tout de suite une place très importante, — il joua l'Amour dans *Psyché*, pièce à machines, Octave dans *les Fourberies de Scapin*, Ariste dans *les Femmes savantes*; — mais, après la mort de Molière, il se mit au premier rang pour les rôles d'amoureux et de héros tragiques et jusqu'à la fin du siècle il demeura vraiment un acteur de grande vedette.

Très inférieure était la valeur du couple Beauval que Molière prit, quelques mois plus tard, dans la troupe à laquelle Baron avait appartenu, pour les engager à son théâtre. Nous avons déjà mentionné rapidement ces deux acteurs et il n'y a pas lieu d'en parler plus longuement. Sans doute, en engageant Mlle Beauval, soubrette en pleine verdeur, Molière songeait à remplacer Madeleine Béjart qui commençait à se faire vieille. Et, de fait, après la mort de Madeleine, c'est Mlle Beauval qui créa un des meilleurs rôles de soubrette qu'ait écrit Molière, celui de Toinette, dans *le Malade imaginaire*.

Quant à Beauval, il était fort insignifiant et fut engagé seulement à demi-part. Mais, de nécessité, il fallait l'engager avec sa femme, car elle était si ignorante qu'elle pouvait lire tout juste et point du tout écrire. Pour apprendre ses rôles, elle ne pouvait lire d'autre écriture que celle de son mari.

CHAPITRE XIV

Lulli et Molière. — Les « divertissements » à la cour et les farces. — *Les Femmes savantes* et les personnalités qui s'y trouvent. — La dernière comédie de Molière. — Sa mort et la conduite du clergé à ses obsèques.

Après la longue querelle de *Tartuffe* et la définitive et complète victoire de Molière, il se fit comme une paix dans le monde du théâtre, si ardemment troublé pendant un moment. Dans la joie d'une victoire qui lui apportait de l'honneur, du profit et du calme, dans sa reconnaissance pour le Roi, qui l'avait soutenu du mieux qu'il pouvait durant sa lutte périlleuse contre les dévots, Molière semble avoir voulu, pour un temps, consacrer exclusivement son talent au divertissement de Louis XIV.

Et il écrivit alors toute une série de pièces qui sont entre les plus faibles de son œuvre.

Qu'un grand poète, dans ce qu'il compose expressément pour plaire au goût de son souverain, se réduise à n'écrire que des œuvres frivoles et puériles, il y a là de sa part une politesse douteuse. Mais, comme les tentatives de ce genre ont une réussite constante, on en peut conclure que les poètes savent bien à qui ils s'adressent.

Si Molière n'eût écrit que des pièces fleurant le clystère, comme *M. de Pourceaugnac*, ou pleines de galanterie affectée, comme *les Amants magnifiques*, ou comme *le Bourgeois gentilhomme*, avec sa turquerie bouffonne, comme

Psyché, avec ses trucs et ses machines, comme *les Fourberies de Scapin*, avec la fâcheuse scène du sac, comme *la Comtesse d'Escarbagnas*, *le Ballet des Ballets* et *la Pastorale*, on aurait pu reconnaître sans doute la vigueur de son talent comique et la supériorité de son métier ; mais, de tout ce qui le rend, à nos yeux, un grand poète, de sa profonde connaissance de l'humanité, de sa verve satirique si nette et si pénétrante, de sa sensibilité passionnée et virile, on ne saurait trouver aucune trace dans cette longue série de divertissements et de farces.

Pour la plupart ce ne sont que des cadres où se plaçaient ces intermèdes de danse et de chant auxquels Louis XIV se plaisait si fort qu'il alla parfois jusqu'à y figurer lui-même. C'est le cas de *M. de Pourceaugnac*, original, comme on sait, du *Onze juin* d'Holberg ; les divertissements grotesques furent la grande attraction de cette pièce, notamment la fameuse danse qu'exécutent autour de M. de Pourceaugnac les médecins armés de leurs seringues et chantant en italien d'une voix insinuante :

Piglia lo sù,
Signor Monsu,
Piglia lo, piglia lo, piglia lo sù.

Pour ces divertissements, Molière avait un remarquable collaborateur : c'était le fameux compositeur Jean-Baptiste Lulli, un florentin rusé, qui, grâce à son talent musical, d'une part, et, d'autre part, grâce à sa bonne humeur et à l'élasticité de sa conscience, s'éleva, de simple marmiton qu'il était d'abord, à la situation privilégiée de « surintendant de la musique royale ».

Entre Molière et Lulli il n'y eut pas vraiment une liaison amicale et cordiale ; la personnalité de l'Italien intrigant et

cupide était trop inférieure à celle de Molière. Mais la collaboration artistique de ces deux hommes fut, pendant un temps, très intime, et ce que produisait la plaisante imagination poétique et musicale des « deux grands Baptistes », comme on les appelait, charmait à la fois le Roi, la cour et le grand public.

Dans *M. de Pourceaugnac*, où Molière mit à profit la connaissance qu'il avait acquise dans sa jeunesse des dialectes du midi de la France pour faire une caricature si plaisante de l'épais hobereau limousin, Lulli ne se borna pas à composer la musique ; il participa à la pièce comme acteur et joua le rôle du musicien déguisé en apothicaire, le signor Chiacchiarone, qui poursuit Pourceaugnac avec sa seringue. Les singeries de Lulli, sa mimique bouffonne d'homme-caoutchouc, étaient fameuses à la cour, et le spectacle des deux Baptistes, le grand poète et le grand musicien, prenant leurs ébats dans cette fantastique drôlerie, était une attraction irrésistible pour le public de cette époque.

De même, dans *le Bourgeois gentilhomme* qui, comme *les Amants magnifiques*, fut composé sur commande et d'après une donnée en partie indiquée par le Roi, Lulli collabora activement avec Molière dans le cabinet et sur la scène. Cette pièce qui, avec son apparence de bouffonnerie puérile, contient des perles du plus vrai comique, obtint un succès extraordinaire d'abord à la cour, plus tard au Palais-Royal, où elle alterna avec la *Bérénice* de Pierre Corneille.

Psyché, pièce à grand spectacle, eut aussi une fortune durable, bien qu'elle paraisse aujourd'hui très ennuyeuse à la lecture. Louis XIV avait invité Molière et Lulli à trouver

un emploi pour un décor de l'enfer qui restait inutilisé dans les magasins du Roi, et il fit construire pour cela une salle spéciale au Louvre, — salle qui ne servit jamais que pour ce spectacle [1]. Il fallut cependant que Molière demandât la collaboration du vieux Corneille, avec lequel il était alors en relations très amicales ; il dut recourir aussi à Quinault, qui écrivit toutes les paroles destinées à être chantées.

Le jeune et élégant Baron, la brillante M^lle^ Molière jouèrent l'Amour et Psyché, ce qui, naturellement, donna occasion de prétendre qu'il y avait entre eux une intrigue amoureuse.

Bien que le caractère de Baron n'ait pas été d'une noblesse idéale, bien que l'on ait quelque raison de se tenir en défiance avec M^lle^ Molière, il faut dire pourtant qu'il n'y a pas la moindre preuve d'une pareille trahison de Baron envers son maître et son ami.

Le récit de *la Fameuse comédienne*, sur lequel s'appuient tous ceux qui, plus tard, ont parlé de cette intrigue, est si manifestement fabriqué de toutes pièces, que l'on ne comprend pas vraiment comment l'on a pu rien fonder là-dessus. Jusqu'au dernier jour Baron resta cher à Molière, et il était près de lui, à son lit de mort. Mais on a là une preuve nouvelle de ce besoin qu'éprouve le public de transporter la fiction théâtrale dans le domaine de la vie réelle.

A grands frais, *Psyché* émigra du théâtre de la cour sur la scène même de Molière, et elle y fit événement, non pas par sa valeur artistique, mais à cause de la magnifi-

1. C'est seulement en 1716 que cette salle de spectacle construite à grands frais par l'Italien Vigarani servit de nouveau pour les ballets de la cour.

cence que la troupe du Palais-Royal déploya en cette occasion.

Ordinairement, à cette époque, la mise en scène ne coûtait rien, pour ainsi dire : on jouait toujours dans les mêmes décors : un portique, une chambre, une forêt. En général, on ne courait donc pas de grands risques en montant une pièce. Mais *Psyché* était une œuvre qui, d'après le compte circonstancié de La Grange où éclate sa stupeur devant l'audace commerciale de Molière, coûta la somme étourdissante de 4.359 fr. 1 s. rien que pour les décors, et sans compter la dépense extraordinaire de 300 fr. par soirée pour payer les danseurs, les voltigeurs, les musiciens, les chanteurs, les machinistes, etc. En d'autres termes, on en était venu à spéculer vraiment sur le déploiement du spectacle : exemple qui fut plus tard généralement suivi, en sorte que de nos jours l'exploitation d'un théâtre est une affaire pleine de risques et assez peu artistique.

Cette spéculation réussit à Molière ; en tout, alors, la fortune lui souriait. Son théâtre marchait à merveille : les dernières années, la part s'était élevée entre quatre ou cinq mille francs. Il vivait en meilleure intelligence avec sa femme ; ils avaient repris l'existence en commun, et Molière s'était fait arranger dans la rue de Richelieu une très belle habitation, où un petit garçon lui naquit un an plus tard (15 août 1672). Ses ennemis étaient réduits au silence, et son crédit près du Roi plus grand que jamais. Bref, un souffle léger de bonheur semble alors passer sur Molière après ses querelles et ses luttes si âpres.

Seules les Muses pleuraient, et Boileau avec elles. Pour le sévère ami de Molière, toutes ces farces où il s'était plongé, c'était la peste. Et Boileau était surtout choqué par une

pièce que la postérité voit d'un œil plus complaisant, par ces *Fourberies de Scapin*, qui se soutiennent toujours jeunes sur toutes les scènes où l'on joue du Molière, tandis que les autres farces de la même période ou sont bien mortes, ou ne sont plus que rarement reprises à titre de curiosité.

Scapin qui, d'ailleurs, n'eut pas devant le public un succès exceptionnel, était, aux yeux de Boileau, tout à fait indigne du talent de Molière. Parce qu'il y avait fait quelques emprunts aux vieilles et grossières tabarinades, la scène du sac par exemple, c'en était assez pour que Boileau condamnât en bloc cette joyeuse comédie si bien menée, comme si elle n'eût été qu'une parade foraine. Il s'écriait avec douleur :

> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

Ce que Boileau ne comprenait pas, nous le comprenons aujourd'hui. Après des années pleines de chagrins domestiques, après une lutte acharnée pour l'existence, après les persécutions violentes de ses ennemis de toute espèce, Molière éprouva comme le besoin de se retremper dans le rire tout pur, dans la gaieté limpide sans mélange de satire, d'amertume, de chagrin caché, d'humeur sombre, de mélancolie.

Ce qu'il a créé, quand il était dans cet état d'âme, ne vaut pas sans doute *le Tartuffe* et *le Misanthrope*, qui est comme teint du sang de son cœur ; mais nous ne regardons comme indignes de lui, ni *Monsieur de Pourceaugnac*, ni *le Bourgeois gentilhomme*, ni *les Fourberies de Scapin ;* et souvent, dans ces farces, les lueurs d'un vrai génie comique nous font distinctement reconnaître l'auteur du *Misanthrope*, bien qu'il ait quitté le costume de cérémonie.

Boileau ne pouvait pas comprendre non plus que Molière refusât de renoncer à son métier d'acteur pour se consacrer exclusivement à la poésie. Il l'en pressa mainte et mainte fois. Mais Molière lui répondait que rester sur les planches était pour lui une question d'honneur. C'était, aux yeux de Boileau, un médiocre honneur que de se noircir la face avec la moustache de Scaramouche et de tendre l'échine à toutes les bastonnades de la comédie. Aussi considérait-il comme une énigme qu'un homme, le premier de ce temps, à son sens, par son intelligence et son talent de poète dramatique, eût l'idée absurde de mettre son honneur à jouer la comédie.

Sur cette question la postérité donne sans doute raison à Boileau, et, seuls, ceux qui ont pratiqué et aimé le métier d'acteur comprennent comment Molière a pu éprouver à représenter les figures nées de sa fantaisie autant de joie qu'à les créer comme poète.

Ajoutons qu'il était le meilleur acteur de sa troupe, le comique le plus goûté, et que son théâtre et ses œuvres auraient souffert de sa retraite. Pour qui n'est pas du métier il est souvent malaisé de comprendre ce qui attache fermement l'acteur, qui se distingue en même temps dans un autre art, à sa situation peu attrayante.

En ce qui concerne Molière, ce fut, sans aucun doute, le désir de rendre son théâtre le premier, le meilleur de Paris et par conséquent du monde, qui l'attacha à son métier d'acteur. C'était pour lui une question d'honneur; bien plus, c'était une passion. Et, pour que son théâtre lui fît honneur à lui-même et à ses camarades, il déploya toute son énergie comme directeur, comme poète, comme acteur, et sacrifia ce que le monde en général apprécie davantage,

la consécration académique de son talent[1] d'écrivain, la considération sociale, les bénédictions de l'Église ; à la fin, il en vint à sacrifier, à la lettre, sa vie même pour que son théâtre ne déchût pas à un moment.

Si Boileau et les autres critiques rigides qui étaient amis de Molière craignirent que son talent se perdît dans ces divertissements de cour et ces farces populaires, leurs craintes étaient mal fondées.

Son génie se détendait, mais n'était pas épuisé. C'est ce qu'il fit bien voir, — sentant peut-être que depuis longtemps il était resté au-dessous de lui-même, — dans la première pièce qu'il donna ensuite au public. Bien que *les Femmes savantes*, représentées pour la première fois le 11 mars 1672, au Palais-Royal, n'approchent pas du *Tartuffe* et du *Misanthrope* pour la conduite dramatique et pour la peinture de l'humanité, ce fut pourtant encore un nouveau pas de fait sur la même route qui l'avait conduit à composer ces deux chefs-d'œuvre.

Les Femmes savantes n'avaient pas été commandées par un roi ; ce n'était pas un spectacle de gala ; Molière avait tout simplement écrit cette pièce pour son théâtre, où elle n'exerça pas moins d'attraction que les pièces à grand spectacle mêlées de chant, de danse, soutenues par tous les procédés de la machinerie théâtrale.

On peut croire que Boileau, qui avait vu avec déplaisir les œuvres précédentes de son ami, fut celui qui engagea Molière à mettre en œuvre une idée qu'il méditait depuis longtemps.

1. On promit à Molière qu'il serait nommé membre de l'Académie française s'il renonçait à être acteur ; il ne voulut rien entendre. Ce n'est que près de cent ans après sa mort qu'il fut reçu *in effigie*.

En sa donnée principale, c'est-à-dire la satire de « l'émancipation » des femmes, de leurs prétentions à poursuivre les mêmes études que les hommes, la pièce nous paraît un peu pâle; d'une part, le progrès des temps a donné tort à Molière sur certains points ; d'autre part, dans le domaine du féminisme, il s'est produit des types réels d'un ridicule autrement baroque que ceux dont le vieux comique avait cru qu'ils étaient de vigoureuses caricatures.

Mais le sujet traité au second plan, la cupidité, la vanité, le pédantisme avec lesquels les littérateurs tiraient parti du sot engouement des femmes savantes, paraît avoir été pour Molière, tandis qu'il composait sa pièce, la préoccupation principale.

Dès longtemps, presque depuis son retour à Paris, il avait eu l'œil fixé sur messieurs les beaux-esprits insolents qui s'évertuaient à le traiter du haut en bas comme un chétif comédien, un pauvre hère de farceur. Leur affectation, leur style maniéré, leurs façons de se jalouser entre eux et de jalouser les hommes de théâtre, l'avaient irrité et amusé.

De temps en temps il leur avait allongé un coup de dent dans ses pièces. Puis à ce qui l'irritait et l'amusait il donna une forme artistique dans une satire qui portait coup, et les poètes Trissotin et Vadius sont devenus les types de ces beaux-esprits ridicules qui, par leurs petits écrits, tournent la tête à des dames mûres, à demi folles, tandis qu'ils sont la terreur de tous les gens raisonnables.

Les contemporains purent cependant reprocher à Molière d avoir fait une peinture par trop aristophanesque de ces hommes de lettres. Souvenons-nous que dans *les Femmes savantes* se trouvent deux poésies dont Trissotin fait la

lecture à ces dames extasiées : un « Sonnet à la princesse Uranie sur sa fièvre » et une « Épigramme sur un carrosse de couleur amarante . » Ces poésies étaient textuellement empruntées aux œuvres d'un bel-esprit, connu alors, membre de l'Académie, premier prédicateur de la cour, l'abbé Cotin ; on peut les lire dans ses *Œuvres galantes*.

Que, par suite, la confusion se fît entre le personnage bas et grotesque qu'est Trissotin et l'abbé Cotin lui-même, c'était chose inévitable. Pourtant, du moins par l'extérieur, la ressemblance n'était pas complète, et Molière put, deux jours après la représentation, se défendre d'avoir visé des personnes déterminées [1]. Mais l'allusion était vraiment trop évidente [2].

Avec l'abbé Cotin, Molière avait une vieille querelle à vider, à la fois pour son compte personnel et pour les hommes de sa profession. Le vieux poète Cotin avait eu la légèreté de chercher noise à Boileau et à son ami Molière par-dessus le marché. Sur les comédiens il avait écrit l'impertinence que voici : « Que peut-on répondre à des gens qui sont déclarés infâmes par les lois, même des païens ? Que peut-on dire contre ceux à qui l'on ne peut rien dire de pis que leur nom [3] ? »

1. Comme il ressort du journal alors tout à fait nouveau, *le Mercure de France*, édité par Donneau de Visé.

2. On dit en général dans les biographies de Molière, qu'à la première représentation il appelait ce personnage Tricotin, et même qu'il acheta une vieille défroque de l'*abbé* qu'il fit endosser à La Thorillière, le premier interprète du rôle. Pourtant ces deux assertions sont peu vraisemblables, encore qu'elles soient prises à des sources contemporaines. Déjà, avant que *les Femmes savantes* fussent représentées, Mme de Sévigné parle à sa fille de cette « pièce très plaisante » et l'appelle *Trissotin*, le nom qui devait aussi plus tard figurer sur l'affiche. Pour ce qui est du costume, il n'y a pas apparence que Molière ait voulu que son homme de lettres mondain, qui soupire pour l'aimable Henriette, fût affublé d'un vieux costume d'ecclésiastique.

3. *La Critique désintéressée sur les satires du temps*. Cet écrit était dirigé

Pour Cotin, se vérifia le mot d'Hamlet : « Mieux vous vaudrait avoir une méchante épitaphe après votre mort que de faire mal parler de vous par les comédiens durant votre vie. » Tandis qu'il avait pu résister aux traits piquants de Boileau, l'attaque de Molière le terrassa complètement ; les affronts, les brocards lui permettaient à peine d'oser se montrer en public, et, dans les grandes maisons, ce fut fait de son rôle de bel-esprit. Son épitaphe, d'ailleurs, n'en fut pas plus belle pour cela. Quand il mourut, on composa sur lui ces vers assez plaisants :

Savez-vous en quoi Cotin
Diffère de Trissotin ? —
Cotin a fini ses jours,
Trissotin vivra toujours.

Ménage, que l'on désignait en général comme l'original de Vadius, se tira mieux de ce pas. Mais aussi savait-il mieux supporter la satire. Comme Mme de Rambouillet lui disait : « Quoi ! Monsieur, vous souffrirez que cet impertinent de Molière nous joue de la sorte ? » Ménage ne lui fit point d'autre réponse que celle-ci : « Madame, j'ai vu la pièce, elle est parfaitement belle, on n'y peut rien trouver à redire, ni à critiquer[1]. »

A la représentation des *Femmes savantes* se rattache encore une petite particularité. D'après *le Mercure de France* de 1723 qui donne au complet la distribution originale des rôles, Molière aurait confié à sa servante Martine le rôle plaisant de la soubrette. Cette indication a

contre Boileau-Despréaux ou, comme Cotin trouvait plaisant de l'appeler, contre le sieur des Vipéreaux.

1. Cité (d'après le *Carpenteriana*) par les frères Parfait dans leur *Histoire du Théâtre français*, t. XI, p. 215.

passé comme un fait acquis dans beaucoup de biographies de Molière, et l'on a identifié cette Martine inconnue avec cette La Forêt [1], plus célèbre, la vieille bonne à qui Molière, d'après la tradition, lisait les pièces qu'il voulait mettre à la scène, pour se rendre compte de l'effet immédiat qu'elles pouvaient produire sur le public.

Par malheur, on sait fort bien que Molière, à ce moment, n'avait point de bonne du nom de Martine. Il avait à son service sa vieille La Forêt, dont le vrai nom était Renée Vannier, et une autre nommée Catherine.

Mais, d'ailleurs, cette légende est fort invraisemblable. Molière faisait dans l'art du comédien une place trop considérable à la technique pour s'imaginer un seul instant qu'un personnage de la vie réelle pût bien jouer son rôle au théâtre, si ce rôle n'est pas une simple apparition comique. Il est presque certain que M^lle^ Beauval, qui tint ce rôle en 1685 et qui, récemment engagée dans les soubrettes fit, l'année suivante, Toinette dans *le Malade imaginaire* a, à cette époque, représenté Martine.

Voici, au reste, quelle fut la distribution des rôles : Molière jouait le bonhomme Chrysale ; Philaminte était représentée par Hubert, très goûté dans les rôles comiques de femmes ; La Thorillière et du Croisy faisaient les deux poètes, Trissotin et Vadius, tandis que La Grange jouait Clitandre, et Baron, le raisonneur de la pièce, le sage Ariste, rôle pour lequel il semble qu'il fût un peu jeune. La femme de Molière était la séduisante et un peu moqueuse jeune première, tandis que sa sœur aînée, naguère nommée M^lle^ Hervé, devenue alors la femme de

1. Cf. Mahrenholtz qui, comme nous l'avons déjà indiqué, traite un peu légèrement l'histoire du théâtre (*Moliere 's Leben und Werke*, p. 278).

Villaubrun, représentait Bélise et sa folie amoureuse, M^lle^ de Brie, enfin, Armande la savante.

Comme on voit, le nom de Madeleine Béjart ne figure pas dans la liste des personnages. Sa santé avait été pendant quelque temps chancelante ; en janvier 1672, il avait fallu fermer le théâtre durant une semaine à cause de sa maladie et, tandis que le reste de la troupe jouait *la Comtesse d'Escarbagnas* devant la cour, à Saint-Germain, la vieille et fidèle amie de Molière vint à mourir après avoir institué Armande sa légataire universelle, ce qui, naturellement, confirma le public dans l'opinion que la femme de Molière était fille de Madeleine.

C'était une grande perte, vivement ressentie par Molière, que celle de cette ancienne camarade qu'il avait toujours eue à ses côtés, pendant les diverses vicissitudes de sa carrière théâtrale. La fièvre de travail que lui causaient les préparatifs de sa nouvelle grande comédie, *les Femmes savantes*, dont la première fut donnée trois semaines après la mort de Madeleine ne lui permit pas de manifester extérieurement son chagrin. Mais, sans aucun doute, il l'éprouva profondément.

De toute façon, l'éclat des rapides journées de bonheur qu'il venait de traverser commençait à pâlir. Pendant l'été de cette même année, il perdit le petit garçon, son dernier-né et, en même temps, le poète malade et surchargé se débattait au milieu d'une foule de tracasseries qui lui étaient suscitées par Lulli. Ce personnage, très âpre au gain, très intrigant, avait pris beaucoup d'empire sur Louis XIV, qui ne pouvait se passer de lui pour ses fêtes, où Lulli s'occupait de la partie musicale et déployait une activité surprenante qui s'étendait à tout. En se faisant passer pour

indispensable, Lulli usurpait une foule de privilèges très gênants pour les comédiens qui devaient collaborer avec lui et employer des compositions musicales dans leurs représentations. En dernier lieu, il s'était fait attribuer un privilège général pour la représentation des opéras, privilège qui jusqu'alors avait été en d'autres mains ; et il devint le créateur et le directeur de l'Académie royale de musique, c'est-à-dire du théâtre de l'Opéra [1]. Dans ce privilège il avait fait insérer des clauses si exorbitantes qu'elles lui donnaient le droit de faire représenter et imprimer tout texte sur lequel il avait mis de la musique, si bien qu'il pouvait prendre des scènes dans les pièces de Molière, les accommoder de façon qu'elles formassent un tout et faire jouer cette rhapsodie sur sa scène de l'Opéra sans la permission de l'auteur.

Molière fut naturellement mécontent de cet empiètement de Lulli et d'autres encore tout aussi audacieux, et il protesta là-contre de concert avec ses camarades. Mais ce fut peine perdue, le Florentin était homme trop tenace ; et, bien que le Roi aimât Molière, Lulli était plus avant encore dans ses bonnes grâces. A la longue, il était tout naturel que le Roi et sa cour prissent plus de plaisir à l'opéra et au ballet qu'aux satires hardies de Molière.

Le résultat fut que Molière ne voulut pas faire écrire par Lulli la musique de sa nouvelle comédie-ballet, *le Malade imaginaire*, destinée par lui en premier lieu aux divertissements de la cour, mais qu'il confia ce travail au musicien Charpentier. Il s'ensuivit encore que cette pièce qui, avec

1. Le grand Opéra de Paris porte encore le titre officiel d'*Académie nationale de musique*, qui lui vient de cette époque de privilège. On a simplement remplacé *royale* par *nationale*.

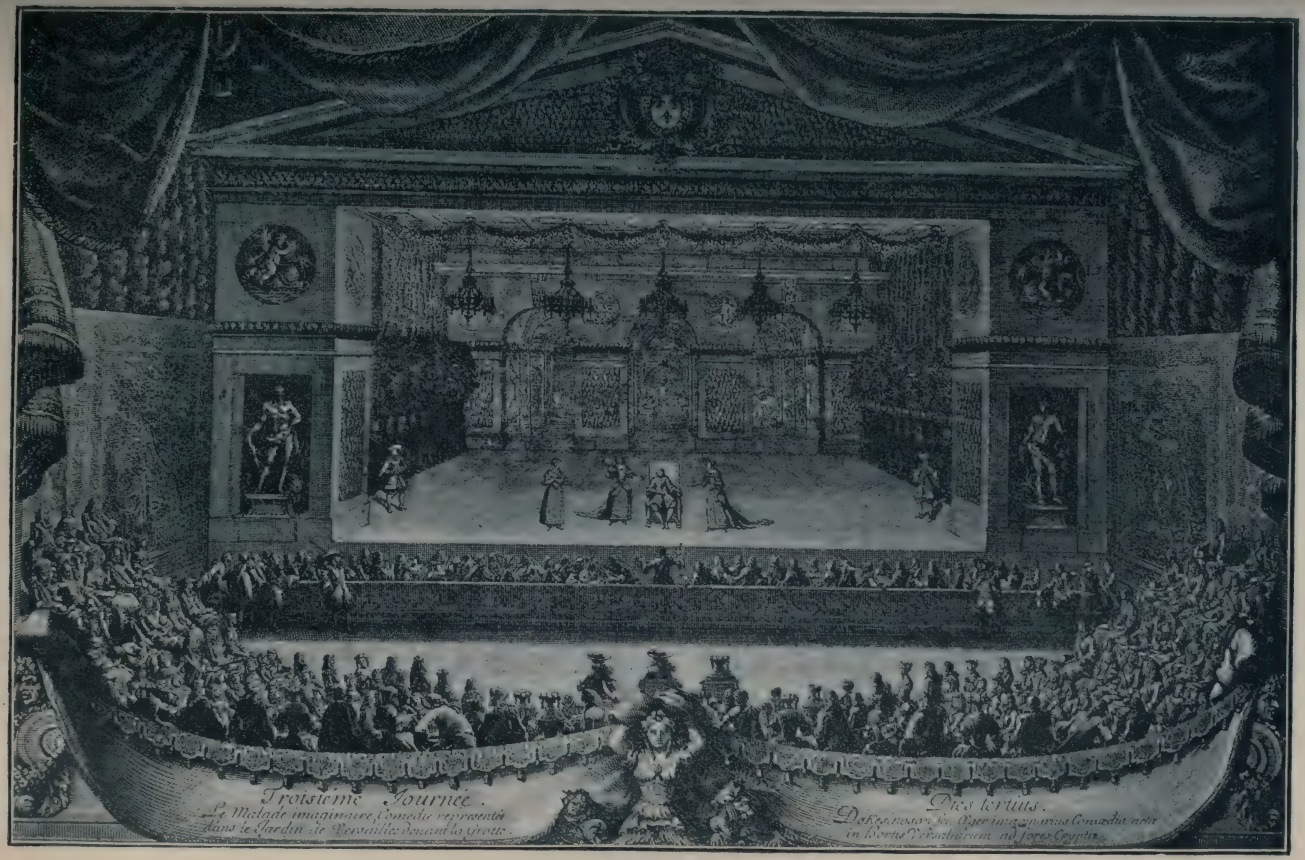


Fig. 38. — Une représentation de Cour à Versailles. *Le malade imaginaire*. D'après une estampe de Lepautre (Bibl. Nat., Estampes).

ses entrées de ballet et ses morceaux de chant, avait été conçue en vue des fêtes de la cour, ne fut pourtant pas jouée la première fois à Versailles ou à Saint-Germain, — à cela Lulli avait mis bon ordre, — mais tout simplement au Palais-Royal, où elle eût pu fort bien se passer de ces ornements dispendieux.

Tous ces ennuis, et surtout la crainte de perdre la faveur du Roi, influèrent sur la santé déjà affaiblie de Molière, et la maladie influa sur son humeur ; il devint hypocondriaque et tomba dans le découragement. Grimarest rapporte qu'à cette époque il dit un jour à sa femme et à Baron [1] : « Tant que ma vie a été mêlée également de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux, mais aujourd'hui que je suis accablé de peines, sans pouvoir compter sur aucuns moments de satisfaction et de douceur, je vois bien qu'il faut quitter la partie. Je ne puis plus tenir contre les douleurs et les déplaisirs, qui ne me donnent pas un instant de relâche. Mais, ajouta-t-il en réfléchissant, qu'un homme souffre avant que de mourir! Cependant je sens bien que je finis. »

Le Malade imaginaire est en vérité une des meilleures farces de Molière, une des plus gaies et, certainement, des plus vigoureuses. Elle est toujours au répertoire de tous les théâtres où l'on joue du Molière et le public se plaît toujours à cette fantaisie d'une drôlerie spirituelle.

Mais le spectateur qui connaît la vie de Molière éprouve, tout en riant, une certaine mélancolie, mélancolie qui n'est pas dans la pièce même, mais qui naît dans l'âme, lorsque l'on songe à ce fond de misères morales et physiques sur lequel cette œuvre est construite.

1. C'est sans doute de Baron que le vieux biographe tenait ce propos.

N'était-ce pas vraiment le chant du cygne le plus extraordinaire que pût chanter un poète mortellement atteint et torturé par la souffrance ? Une comédie qui, sans vergogne, fait la nique à la maladie, à la mort et à tous ses attributs, qui tourne en dérision la science médicale et ses représentants de toute sorte et de tout degré, dans laquelle ni un seul jeu de physionomie, ni un seul mot couvert ne laissent deviner le moindre attendrissement sur le malade et ses souffrances ! Une comédie qui semble écrite par un homme en pleine santé, dont les principes sont que la santé et la maladie dépendent de notre volonté, si l'on jette les remèdes à l'évier et les médecins du haut en bas de l'escalier !

Si la vie et la mort de Molière étaient enveloppées d'obscurité, il se serait trouvé sans doute quelque judicieux critique pour établir avec ingéniosité et conviction que cette pièce fut écrite à une époque particulièrement heureuse de la vie du poète, à une heure où il avait lancé par-dessus bord soucis et médecines. Et quel serait son étonnement, quand il apprendrait qu'elle fut composée par un homme qui n'ignorait pas qu'il avait un pied dans la tombe et pour qui la vie était devenue un fardeau !

La personnalité artistique de Molière est attirante et sympathique pour quiconque la connaît à fond. Mais ce qui le rend surtout attirant et sympathique, c'est son aptitude presque unique à faire de l'art avec ses émotions et ses idées personnelles sans jamais nous faire subir indiscrètement des confidences et sans battre monnaie avec ses souffrances et ses chagrins.

Le Malade imaginaire n'est assurément pas le chef-d'œuvre de cet homme de génie, ce n'est pas le plus beau, le meilleur des ouvrages de Molière, mais c'est un exemple remarquable de la faculté qu'il posséda d'employer sa dou-

loureuse expérience en tout sens pour en dégager en artiste les vrais éléments du rire et de la satire.

La première représentation fut donnée le 10 février 1673 devant un public très nombreux et ravi. Molière joua naturellement le rôle principal, celui d'Argan. Sa femme et La Grange excellèrent dans les deux amoureux et, longtemps après, leur jeu gracieux et expressif dans la scène difficile de la leçon de chant passait pour un modèle d'interprétation délicate. La famille Beauval avait fort à faire : Madame jouait Toinette, Monsieur, Thomas Diafoirus, « un rôle pour lequel il était fait », de l'avis de Molière, et leur petite fille faisait Louison.

Cette violente satire contre la profession de médecin ne paraît pas avoir causé grand scandale. De nos jours où les médecins sont habitués à ne se voir mis sur la scène que comme des amoureux noblement résignés ou comme des raisonneurs d'une intelligence surnaturelle, une pareille attaque aurait certainement soulevé des protestations indignées. Mais le respect pour la Faculté de médecine n'était pas alors aussi grand qu'aujourd'hui, et Molière, d'ailleurs, n'a pas, en cette affaire, pris les choses aussi sérieusement que dans la plupart de ses autres satires.

En tout cas, il vivait en bonne amitié avec son médecin Mauvillain, et, pour le servir, employa son crédit près de Louis XIV.

Cela fut pour le Roi l'occasion de demander à Molière en quels termes il était avec son médecin, car Molière, déjà auparavant, avait lancé de rudes brocards contre la médecine [1]. Et Molière répondit : « Tout se passe très bien. Il me prescrit des remèdes, je ne les fais pas, et je guéris. »

1. Voir *le Médecin malgré lui*, *l'Amour médecin*, *l'Avare* et *Mr de Pourceaugnac*.

Sur ce dernier point, il était loin de dire vrai. La santé de Molière avait décliné de plus en plus et, quand il joua *le Malade imaginaire*, il était aussi réellement malade qu'il se pouvait. A ses proches, à toute sa troupe il donnait les plus vives inquiétudes; à la troisième représentation, on s'attendait qu'il ne pourrait pas venir au théâtre; et, dans l'après-midi de la quatrième, il se trouvait si souffrant que sa femme et Baron insistèrent pour qu'il ne parût pas en scène.

Mais il ne voulut pas compromettre le succès de la nouvelle pièce, qui marchait si bien, et faire subir ainsi une grosse perte à ses acteurs et à beaucoup d'autres gens qu'il employait. Il se rendit donc au théâtre.

Mais il eut beaucoup de difficulté à jouer ce rôle très lourd, et, quand au troisième acte, dans son fauteuil, il feignait d'être mort, c'était pour ses camarades une impression sinistre que de voir comme il semblait mort pour tout de bon. Dans la cérémonie qui suit la vraie pièce, il eut encore plus de peine à se soutenir, et quand il prononça son dernier : *Juro*, il lui prit une convulsion dont les spectateurs s'aperçurent, mais qu'il s'efforça de cacher par un rire forcé.

Il réussit pourtant à aller jusqu'au bout, sans qu'il fallût interrompre la représentation. Mais, quand elle fut finie et que, demi-mort de fatigue, il eut pris sa robe de chambre et se fut assis dans sa loge, la première question qu'il posa au jeune Baron, qui se tenait à ses côtés, fut la suivante : « Comment cela a-t-il marché? Qu'est-ce que le public pense de ma pièce? » Tout l'homme de théâtre est dans ces mots.

Très souffrant, on le transporta à sa maison de la rue de

Richelieu, qui n'était qu'à quelques pas du théâtre et là il se mit tout de suite au lit. Sa toux convulsive longtemps

Fig. 39. — Scène du *Malade imaginaire*, d'après P. Brissart.
Bibl. Nat. — Œuvres de Molière, édition de 1682.

contenue éclata alors en une crise violente avec des crachements de sang. On fit demander le curé de la paroisse qui refusa tout net de se rendre près de l'artiste impie qui avait mis Tartuffe sur la scène.

Dans la maison habitaient deux sœurs de charité que Molière avait recueillies et c'est dans leurs bras, vers dix heures du soir, que le grand poète expira. La Grange signale la mort de son vieil ami, de son maître, en quelques lignes de son Registre ; elles font un effet saisissant dans leur concision et par leur mélange avec des chiffres et des calculs prosaïques. En signe de deuil, il a peint un losange en noir en regard de la date du 17 février 1673, où la recette fut de 1.219 fr. ; et voici comme il s'exprime : « Ce même jour, après la comédie, sur les dix heures du soir, Monsieur de Molière mourut dans sa maison, rue de Richelieu, ayant joué le rôle du dit *Malade imaginaire*, fort incommodé d'un rhume et fluxion sur la poitrine, qui lui causait une grande toux, de sorte que dans les efforts qu'il fit pour cracher il se rompit une veine dans le corps et ne vécut pas demi-heure ou trois quarts d'heure depuis la veine rompue. Et son corps fut enterré à Saint-Joseph, aide de la paroisse Saint-Eustache. Il y a une tombe élevée d'un pied hors de terre. »

Ce dont La Grange ne parle pas, c'est de l'incroyable scandale de cette sépulture à Saint-Joseph, qui signifie que le clergé parisien refusa de faire des obsèques décentes au plus grand poète du siècle.

On prétexta que, comme acteur, il était exclu des sacrements de l'Église [1], n'ayant pas, à son lit de mort, « abjuré »

1. Le sacrement de la communion, en vertu du rituel de 1654, ne pouvait être donné « aux personnes publiquement indignes, tels que sont les excommuniés, interdits et manifestement infâmes, comme prostituées, concubinaires, comédiens, usuriers, sorciers ». La sépulture ecclésiastique est refusée « aux païens, juifs et à tous les infidèles, hérétiques... et à ceux contre qui est prononcée l'excommunication majeure... aux pécheurs manifestes et publics qui sont morts sans pénitence ». Dans le dernier texte, les comédiens ne sont pas nominativement désignés, et ils sont

1673

Dimanche 29 Janvier Mauvais Infidelles 599 ℔ 10 s — ℔
part — — — — — — — — — 33:
Mardy 31 me c Mauvais Infidelles — — 179 ℔ 10 s — ℔
part — — — — — — — — — 5: 5 s
Vendredy 3 Fevrier Trissotin 298: — ℔
part — — — — — — — — — 11: — ℔
Mardy 7 me Repetition Dimanche 5 Idem — — 388: — ℔
part — — — — — — — — — 18: 10 s
Piece Nouvelle et derniere de Mr. de Moliere — Vendredy 10 me 1re Representation du malade Imaginaire — — — 1992 ℔ — ℔
part — — — — — — — — — 71: 14 s
Dimanche 12 c Malade Imag re 1459: — ℔
part — — — — — — — — — 55: — ℔
Mardy 14 me mal. Imag — — 1879 ℔ 10 s — ℔
part — — — — — — — — — 80: — ℔
Du Vendredy 17 — — — — 1219 ℔ — ℔
part — — — — — — — — — 39: — ℔

Ce mesme Jour apres la Comedie sur les 10 heures du soir Monsieur de Moliere mourut dans sa maison Rue de Richelieu, ayant joué le rosle dud. malade Imaginaire fort incommode d'un Rhumes et fluction sur la poitrine qui luy causoit une grande toux de sorte que dans les grands Efforts qu'il fit pour cracher il se rompit une veyne dans le Corps et ne vescut pas demye heure ou trois quarts d'heures depuis laquelle rompue il fut Son Corps Et Enterré a St. Joseph ayde la parroisse St. Eustache. Il y a une tombe Elevée d'un pied hors de terre.

Dans le desordre ou la troupe se trouva apres cette perte irreparable le Roy eut dessein de joindre les acteurs qui la composoient aux Comediens de l'hostel de Bourgogne

Fig. 40. — Feuillet du registre de La Grange, relatant la mort de Molière, le vendredi 17 février 1673.

D'après l'original à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

sa profession, comme c'était alors l'usage pour les gens de théâtre. Mais la cause véritable c'est, naturellement, que, par son Tartuffe, il avait trop vigoureusement fouaillé a meute et que la sainte milice devait se venger de son audace.

On doit dire que, si la femme de Molière ne fut pas, tant qu'il vécut, une épouse digne de lui, elle eut, du moins, quand il fut mort, le sentiment de ce qu'elle devait faire pour honorer sa mémoire.

Que l'archevêque de Paris, François de Harlay, un débauché notoire, dont les aventures galantes étaient le scandale et la risée de la capitale, ne permît pas que Molière fût décemment enterré, ce fut un motif d'indignation pour tous les amis du poète. Chapelle composa une épigramme qui, dans sa simplicité, brûlait comme un fer rouge. La voici :

Puisqu'à Paris on dénie
La terre après le trépas
A ceux qui, pendant leur vie,
Ont joué la comédie,
Pourquoi ne jette-t-on pas
Les bigots à la voirie ?
Ils sont dans le même cas.

La femme de Molière s'adressa tout de suite directement à Louis XIV et sollicita son intervention [1]. Bien que le Roi

compris dans « les pécheurs manifestes et publics qui sont morts sans pénitence » comme ceux nommés plus haut, qui étaient exclus de la communion et, en fait, le rituel s'appliquait aux comédiens, avec cette restriction pourtant qu'il admettait que le mourant fît pénitence, c'est-à-dire qu'il promît de ne plus jouer la comédie — promesse souvent rompue quand, contre toute espérance, on se tirait d'affaire — et qu'il fît acte de repentir pour toute sa carrière d'acteur. C'est la possibilité de cette pénitence que le prêtre, en tout cas, a interdite à Molière en se refusant à venir à son lit de mort. Celui-ci aurait-il *voulu* renier son art et s'incliner devant le prêtre ? C'est là une autre question.

1. Diverses anecdotes anciennes se rapportent à cette démarche de Mlle Molière. Elle aurait indisposé le Roi en lui disant ces paroles

eût beaucoup de prudence et qu'il fût, en effet, obligé d'en avoir beaucoup dans les questions religieuses, il mit l'archevêque en demeure de revenir sur sa décision. Et ainsi Molière put être enseveli en terre chrétienne, à la condition toutefois que l'on ne lui rendrait que le moins possible d'honneurs religieux. L'enterrement dut se faire le soir ; le corps ne put être exposé dans l'église ; il ne devait y avoir que deux prêtres pour accompagner le cercueil au cimetière ; toute cérémonie solennelle fut interdite.

La femme de Molière avait encore le droit de faire entendre la plainte qu'elle avait répétée sans cesse depuis la mort de son mari : « Quoi ? ils refusent une tombe à un homme pour qui, en Grèce, l'on eût élevé des autels. »

Ainsi, dans la nuit sombre, à la lueur de torches, sans la moindre pompe, le plus grand poète du pays fut comme furtivement porté à sa dernière demeure, tandis qu'une grande foule de gens du peuple qui, pourtant, avaient le sentiment que l'on rendait à la terre quelqu'un d'extraordinaire, se pressaient devant la maison de la rue Richelieu.

La femme de Molière fit distribuer mille francs aux pauvres gens qui étaient là et leur demanda de prier pour le mort.

Ce fut le peuple qui rendit à Molière les derniers honneurs que l'Église lui refusait.

inconsidérées : « Si mon mari a été un criminel, Votre Majesté, e tout cas, a autorisé ses crimes. » Il est tout à fait invraisemblable que Mlle Molière, qui n'était point sotte, ait pu tenir une conduite si maladroite et que le Roi, néanmoins, lui soit venu en aide. — D'après un autre récit, le Roi ayant fait venir le prêtre de la paroisse lui enjoignit d'ensevelir Molière. Comme le prêtre s'excusait en disant que le rituel défendait de mettre un comédien en terre sainte, le roi demanda : « Jusqu'à quelle profondeur est-elle sainte ? — Jusqu'à quatre pieds, Sire. — Eh bien ! enterrez-le à six pieds, et qu'il n'en soit plus question », répondit le Roi. Inutile de démontrer l'absurdité de cette dernière anecdote. Louis XIV badinant sur une question religieuse, c'est ce qui ne se peut pas du tout imaginer.

CHAPITRE XV

Situation difficile de la troupe de Molière après la mort de son chef. — La Grange et son habileté en affaires. — La troupe du Marais fusionne avec celle de Molière. — Le nouveau théâtre. — Baron passe à l'Hôtel de Bourgogne. — Comment il jouait quand il était jeune, quand il fut vieux. — Son caractère. — Mlle Champmeslé, la grande tragédienne de son temps. — L'Hôtel de Bourgogne fusionne avec l'ancienne troupe de Molière et ainsi est constituée la seule « Comédie-Française ».

Il va de soi que la mort de Molière fut pour sa troupe une perte irréparable. C'est ce que comprirent tout de suite les membres de la compagnie, et ce sont les termes mêmes qu'emploie La Grange pour parler de ce douloureux événement.

On a vivement reproché à la troupe d'avoir rouvert le théâtre dans la semaine qui suivit la mort du maître et d'avoir, quinze jours après, représenté la pièce même qui avait amené cette mort, avec un autre acteur dans le rôle de Molière. Beaucoup de Moliéristes modernes estiment que cette conduite des comédiens marque de l'ingratitude et peu de piété.

Mais l'on ne songe pas assez à la situation où la troupe se trouvait alors. Avec Molière elle ne perdait pas seulement son directeur, son poète, son premier sujet, mais aussi l'appui et la faveur du Roi. La première pensée de Louis XIV fut que, privée de son chef, cette troupe ne

pouvait rien faire de bon, et il forma le projet de la fondre avec celle de l'Hôtel de Bourgogne.

Cela eût été la même chose qu'un arrêt de mort.

Il s'agissait donc de prouver que l'on valait encore quelque chose et de mettre tout en œuvre pour se maintenir jusqu'à la fin de la saison. Il ne restait plus qu'un mois pour qu'elle fût achevée — on fermait le théâtre à Pâques — et, ce mois, il importait de le mettre à profit. A ce dessein, Baron apprit en grande hâte le rôle du *Misanthrope* et La Thorillière celui d'Argan dans *le Malade imaginaire*, dont on devait épuiser le succès. On eut la bonne fortune d'arriver au terme de la saison dans des conditions qui, au point de vue financier, ne pouvaient être meilleures, comme en témoignent assez les comptes du Registre de La Grange. L'affluence du public montre aussi que l'on ne trouva pas mauvais alors que les comédiens continuassent leurs représentations malgré la mort du maître.

L'année théâtrale finit ainsi avec un très beau bénéfice. Chaque part fut de 4585 fr. 13 s., somme qui tient le troisième rang entre les plus fortes qu'ait produites chaque année depuis le moment où Molière avait établi son théâtre à Paris.

Malgré ce résultat favorable, et bien que l'on eût réussi à éviter la fusion avec l'Hôtel de Bourgogne projetée par le Roi, la situation était toujours inquiétante pour la troupe de Molière.

La saison était à peine close qu'il lui advint deux très fâcheuses mésaventures. En premier lieu, l'Hôtel de Bourgogne réussit à attirer quatre de ses membres, Baron, La Thorillière et le couple Beauval : Baron était une force de premier ordre, les autres avaient de la valeur, et leur

départ, en tout cas, mettait la troupe en telle posture qu'elle ne pouvait subsister, si elle ne renouvelait pas son personnel.

Mais en même temps il lui arriva pis encore : Lulli, toujours habile à pêcher en eau trouble, se fit concéder par le Roi, pour son Opéra, l'ancien théâtre de Molière au Palais-Royal, si bien que les comédiens reçurent leur congé et durent déménager sur-le-champ. Et alors, comme dit La Grange, on se trouvait non seulement sans troupe, mais sans théâtre.

Sans doute ce fut ce même La Grange qui prit alors la direction, qui, par son énergie, réussit à maintenir sur l'eau les derniers débris de la troupe de Molière et qui, par là, assura la continuité de la scène française la plus importante, continuité qui s'est poursuivie jusqu'à nos ours.

La première chose que l'on fit fut de passer un traité [1] avec le meilleur acteur du Théâtre du Marais, Rosimond, et de se l'attacher pour qu'il remplaçât Molière en quelque façon. En même temps que lui, fut engagée une jeune personne, fille de l'acteur du Croisy, mais qui ne se tira pas du pair.

Rosimond, au contraire, bien qu'il ne fût pas un Molière, rendit néanmoins de grands services. Claude la Rose, surnommé Rosimond, outre qu'il était un excellent acteur

1. Ce traité fut conclu le 3 mai 1673, d'après le Registre de La Grange. Il importe de remarquer que les frères Parfait, dans leur grande *Histoire du Théâtre*, et Lemazurier, dans sa *Galerie des Acteurs français* souvent citée, placent le début de Rosimond dans *le Malade imaginaire* quatorze jours après la mort de Molière. Pourtant il ressort très clairement du Registre de La Grange que ce fut La Thorillière qui succéda à Molière dans ce rôle, que Rosimond ne fut engagé qu'après la fin de la saison, et, par conséquent, ne joua jamais au Palais-Royal, mais au nouveau théâtre que loua la troupe.

comique qui succéda à Molière dans presque tous ses rôles, était en même temps un auteur fécond et goûté. Comme auteur, il nous paraît aujourd'hui pesant et grossier, mais la plupart de ses pièces réussirent fort bien, entre autres son adaptation de la donnée de Don Juan (*le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*). C'était, de plus, un homme qui avait de la culture et du savoir, grand collectionneur, — il possédait une collection de pièces de théâtre, la plus considérable qui se trouvât alors à Paris, — et aussi, s'il faut croire les méchants bruits, un grand buveur. L'hôte du cabaret où il fréquentait aurait, les larmes aux yeux, dit le jour de sa mort : « Je perds huit cents francs par an. » Mais d'autres prétendent, à la vérité, que c'est là pure calomnie et qu'il fut, au contraire, un homme très sobre et très rangé. Outre ses pièces bouffonnes, il donna — ce qui est assez curieux — un livre édifiant, *la Vie des saints pour chaque jour de l'année*. Si ce livre n'avait pas paru sous un nom supposé, on aurait pu croire qu'il eût préservé Rosimond de jouer le même rôle que Molière après la mort. Mais il eut le même destin que son grand devancier. Il mourut de mort soudaine, sans confession, et, en conséquence, il fut enterré sans aucune cérémonie de l'Église dans le coin du cimetière où l'on mettait les enfants morts sans baptême.

Il échut donc à Rosimond de remplacer Molière, du moins comme acteur. Mais la troupe restait toujours très incomplète et n'avait pas de salle.

Elle ne tarda pas à en trouver une qui, par-dessus le marché, était excellente. Une salle d'opéra avait été construite trois ans auparavant par le marquis de Sourdéac, personnage bizarre et difficile à vivre, qui s'était cons-

titué machiniste en chef de concert avec M. de Champeron ; elle se trouvait libre alors, puisque Lulli s'était fait donner le privilège exclusif de représenter les opéras. Ce théâtre qui était fort bien aménagé et pourvu d'une foule de « machines » du modèle le plus récent, était situé dans la rue Mazarine [1], juste en face de la rue Guénégaud, et du nom de cette dernière rue, on l'appela « Théâtre de la rue Guénégaud ».

Les deux nobles machinistes en chef ne demandèrent pas mieux que de se défaire de leur théâtre qui ne leur était plus bon à rien. La troupe de Molière et celle du Marais étaient également désireuses de le prendre. Mais la troupe de Molière fut la plus diligente. Dès le 23 mai elle achète à Sourdéac et Champeron le théâtre de la rue Guénégaud pour une somme de 30.000 francs comptant. Sur ces 30.000 francs, il n'y en eut que 14.000 immédiatement payés — ce fut la femme de Molière qui les avança à la troupe — et les 16.000 de surplus devaient être payés au moyen d'acomptes de 50 francs par soirée de représentation. Plus tard ce mode de paiement fut remplacé par un arrangement qui admettait Sourdéac et Champeron à toucher part entière ; et cet arrangement causa aux comédiens d'amers regrets. Ils eurent, en effet, de continuelles difficultés avec les premiers propriétaires du théâtre. Le Registre de La Grange, pour ces années, fourmille de notes marginales irritées, qui toutes ont trait à MM. Sourdéac et Champeron. Ces petits différends finirent par un procès qui, en définitive, exclut de la troupe ces machinistes trop exigeants.

1. Aujourd'hui numéros 42-44. Une plaque de marbre au numéro 42 rappelle l'emplacement de l'ancien théâtre.

Mais ces difficultés ne devaient se produire que dans l'avenir. Pour le moment présent, on s'était procuré un théâtre sans grand embarras. Il n'y avait plus que le recrutement de la troupe qui fût en souffrance. Sur ce point, les circonstances vinrent aussi en aide aux acteurs de Molière.

Les affaires du Théâtre du Marais, depuis longtemps, avaient été très mal. Son emplacement avait toujours été défavorable, et il ne s'était point trouvé d'auteur ni d'acteur pour triompher de la répugnance du public à se rendre dans ce quartier désert et morne. Juste un mois après que la troupe de Molière eut acquis son nouveau théâtre, il advint heureusement que la troupe du Marais fut supprimée par une ordonnance royale, qui ordonnait en même temps que les deux troupes, celle du Marais et celle de Molière, seraient réunies et joueraient dorénavant au Théâtre Guénégaud.

Cette fusion se fit-elle par l'intervention de La Grange ? On n'en sait rien. Mais il est hors de doute que, si la troupe de Molière put traverser les temps difficiles, c'est à cet homme habile et énergique qu'on le dut. Dans la veuve de Molière, la troupe eut un appui financier qui ne lui fit pas défaut. Elle était propriétaire du répertoire et touchait toujours sa part sur les pièces de son mari, bien qu'il n'y eût pas de propriété littéraire juridiquement établie. Avec son caractère léger, peu apte aux affaires, elle s'en remit très volontiers à La Grange du soin de toute l'administration. Et lorsque la fusion des deux troupes fut accomplie, c'est lui qui fut le directeur de tout ce personnel important au moins par le nombre. Il se composait de MM. La Grange, de Brie, du Croisy, Hubert (de l'ancienne troupe

de Molière), Rosimond, Laroque, d'Auvilliers, du Pin, Verneuil, Guérin d'Estriché (du Marais) ; et de Mmes Molière, de Brie, Aubry (Geneviève Béjart), La Grange, Angélique du Croisy (de l'ancienne troupe), d'Auvilliers, du Pin, Ozillon, Guyot (du Marais).

En qualité, la troupe n'avait pas beaucoup gagné à son accroissement. Les nouvelles actrices surtout n'étaient que des médiocrités. Melle d'Auvilliers, fille du vieux Montfleury, Melle du Pin, fille de Raymond Poisson, avaient du sang de comédien, et du meilleur, dans les veines ; mais ni l'une ni l'autre n'avaient hérité le talent de leur père. Mlle Ozillon était tout à fait impossible et l'on s'en sépara dès que cela put se faire ; quant à Mlle Guyot, si elle compta un peu dans la troupe, ce ne fut pas pour son talent, mais grâce à sa beauté et à sa bonne tête. Quand elle fut vieille, elle devint caissière du théâtre et, dans cette situation, elle escroqua systématiquement la troupe. On ne s'en aperçut que lorsqu'elle en fit l'aveu plein de repentir dans son testament, et, en même temps, elle institua ses camarades légataires universels de ses biens[1].

Les acteurs ne valaient pas beaucoup mieux. Laroque, qui avait été un des chefs de file au Théâtre du Marais, avait alors plus de soixante-dix ans, d'Auvilliers et du Pin ne comptaient que pour des utilités, le frère de La Grange, Achille Varlet, surnommé Verneuil, n'était pas meilleur.

1. Quelques Moliéristes modernes ont avancé que Mlle Guyot, Judith de Nevers, de son vrai nom, était l'auteur du pamphlet contre la veuve de Molière, *la Fameuse Comédienne*, conjecture qui ne manque pas de vraisemblance, quoiqu'on ne puisse l'établir positivement. En tout cas ce n'est pas une simple hypothèse en l'air, comme l'affirmation de Mahrenholtz, qui prétend, avec outrecuidance, que ce dut être la bonne Mlle de Brie qui composa ce libelle caustique.

Le théâtre ne pouvait faire fond que sur le seul Guérin d'Estriché. La postérité connaît surtout ce comédien parce qu'en 1677 il épousa la veuve de Molière, et ce mariage où il remplaçait un si grand homme et où, par-dessus le marché, il fut heureux avec une femme qui avait causé à Molière tous les tourments de la jalousie, a fait injustement décrier plus tard sa réputation.

Déjà, de son vivant, on fit cette épigramme contre sa femme :

> Elle avait un mari d'esprit, qu'elle aimait peu ;
> Elle en prend un de chair, qu'elle aime davantage.

Mais, de ce qu'il était à tous égards inférieur à Molière, et de ce qu'Armande Béjart vécut mieux avec lui qu'avec son premier mari, il n'y a pas là un motif suffisant pour le considérer comme le rebut de l'humanité[1].

Ce fut, au contraire, d'après tous les témoignages, un honnête homme et il devint un fort habile comédien qui, jusqu'à quatre-vingt-un ans, se fit goûter au théâtre français, surtout dans les rôles de vieillard, les rôles à manteau, comme on dit, entre lesquels *l'Avare* et *le Grondeur*[2] étaient ses créations les plus fameuses.

Dans son ensemble, la troupe fusionnée de la rue Guénégaud était certainement au-dessous de celle de l'Hôtel de Bourgogne, dès lors son unique concurrente, et ce ne fut pas avec les espérances les plus brillantes que, le dimanche

1. Mahrenholtz l'appelle « un personnage grossier, d'antécédents suspects ». Cet historien du théâtre, très peu exact, le fait mourir en 1705, tandis qu'en réalité il vécut jusqu'en 1728 et joua la comédie jusqu'en 1717.

2. *Le Grondeur* de Brueys et Palaprat, pièce du répertoire fort goûtée, qui, chez nous, sur l'ancien théâtre royal, eut du succès sous le titre du *Médecin grondeur*.

9 juillet 1673, La Grange ouvrit son théâtre tout flambant neuf par une représentation de *Tartuffe*.

Les résultats de la saison furent, en effet, assez maigres. On vécut presque exclusivement sur le répertoire de Molière qui, outre qu'il avait été joué très souvent, n'était pas interprété comme au temps du maître. De pièces nouvelles, on n'en donna pas, pour ainsi dire, et celles que l'on donna n'eurent point un succès remarquable. Et pourtant la nouvelle troupe obtint qu'Antoine Montfleury et Thomas Corneille, deux auteurs naguère attachés à l'Hôtel de Bourgogne, travaillassent pour elle. Rien ne traduit mieux la différence entre la situation de la troupe à cette heure et sa situation passée que quelques chiffres tout secs : tandis que la part avait été, la dernière année de la vie de Molière, de 4585 fr.13 s., après la première saison de l'Hôtel Guénégaud, elle ne fut que de 1.481 fr.

D'ailleurs, la troupe était en proie à des dissensions intérieures que nous ne connaissons qu'en partie. Nous avons pourtant des renseignements suffisants sur la querelle avec les « machinistes » Sourdéac et Champeron, grâce aux pièces du procès. Cette affaire causa presque un bouleversement général, quand quelques acteurs, entre autres le couple d'Auvilliers et le couple du Pin, se rangèrent du parti des machinistes. Ils furent exclus de la troupe, puis, plus tard, rentrèrent en grâce.

Mais, à travers les notes laconiques que La Grange met en marge de son Registre, on devine encore d'autres dissensions. En un passage, dès la première saison, on lit ceci : « M^lle^ Molière ne voulut pas jouer. » — Pourquoi? — Personne ne le sait. Ailleurs, voici ce que nous trouvons : « Ici (9 nov. 1674) M^lle^ de Brie prit le parti de

MM. d'Auvilliers et du Pin, ne voulut plus jouer et fit la malade. » Si la douce de Brie, vrai type de réserve féminine, s'est mutinée elle aussi, assurément la tâche de La Grange ne dut pas être commode, et maintes fois sans doute il laissa échapper le mot de son maître : « Ah ! les étranges animaux à conduire que des comédiens ! »

Mais si La Grange n'était pas un génie comme Molière, il avait une énergie opiniâtre et, par là, il sut faire prévaloir sa volonté et, avec le temps, établir l'ordre et la paix. Dans son procès contre « les machinistes » et les comédiens mutinés, la troupe obtint pleine satisfaction. En outre elle eut quelques vrais succès, et notamment, avec la pièce qui avait été la cause occasionnelle de tout ce débat, la *Circé* de Thomas Corneille.

Cette tragédie était purement une pièce à grand spectacle, expressément composée en vue de la belle machinerie que possédait le Théâtre de l'Hôtel Guénégaud. Mais elle fut très coûteuse à monter et ces grandes dépenses permirent aux intrigants machinistes d'effrayer quelques membres de la troupe au point qu'ils refusèrent d'y participer.

Cette résistance fut brisée et la première représentation de *Circé* eut lieu le 17 mars 1675 ; elle attira une foule énorme et produisit des recettes inconnues jusqu'à ce moment. Donneau de Visé qui, d'ailleurs, avait une part dans la pièce, écrit dans son *Mercure galant* (janvier 1710) : « Le succès de cette pièce fut si prodigieux qu'elle fut jouée sans interruption depuis le commencement du Carême jusqu'au mois de septembre[1], et les représentations en

1. Cela n'est pas tout à fait exact. *Circé* ne fut donnée qu'à la fin de la saison ; ses neuf premières représentations produisirent une moyenne de

auraient encore duré plus longtemps, si les intérêts d'un particulier n'en eussent point fait retrancher les voix[1]. Il est à remarquer que, pendant les six premières semaines, la salle de la Comédie se trouva toute remplie dès midi, et que, comme on n'y pouvait trouver de place, on donnait un demi-louis d'or à la porte, seulement pour y avoir entrée, et que l'on était content quand, pour la même somme que l'on donnait aux premières loges, on était placé au troisième rang. Je n'avance rien dont les registres des comédiens ne fassent foi[2]. »

Thomas Corneille et son collaborateur de Visé devinrent alors pour la troupe les principaux fournisseurs des pièces à succès, et, désormais, sous la sage direction de La Grange, le théâtre fit lentement, mais sûrement son chemin. Ce n'était plus un foyer brillant et lumineux, comme au temps de Molière, à l'époque où tout ce que Paris comptait d'hommes épris de l'art se réunissait au Palais-Royal, où les premières étaient des événements palpitants d'intérêt, qui émouvaient les passions et parfois même l'autorité publique. Mais il devint peu à peu comme un fleuve qui, descendu des hauts sommets, après avoir été impétueux et bruyant, prend un cours paisible et largement épandu.

2.600 fr., ce qui était énorme. Puis, à la saison suivante, elle eut 66 représentations, mais non pas sans interruption aucune, puisqu'elle alterna à un moment avec l'*Iphigénie* de Le Clerc. C'est là ce qu'établit le Registre de La Grange. Quant aux rectifications que les frères Parfait apportent aux données de de Visé, elles contiennent plus d'erreurs que ce qu'elles prétendent corriger. Voir *Histoire du Théâtre français*, tome XI, p. 410, note a.

1. Ce particulier est Lulli. Le succès de *Circé* l'offusqua et il fit interdire aux comédiens les danses et les chants qui contribuaient à la vogue de l'ouvrage.

2. Malgré cette affirmation solennelle, de Visé exagère un peu. Cette prodigieuse affluence ne se produisit qu'aux premières représentations. Celles qui vinrent ensuite furent assurément bien suivies, mais il n'y eut pas la presse que décrit de Visé.

Cependant l'Hôtel de Bourgogne entrait dans une voie nouvelle. Quand, après la mort de Molière, Baron, La Thorillière, M^lle^ Beauval et son mari se furent joints aux Comédiens du Roi, la troupe de l'Hôtel de Bourgogne fut en possession de la supériorité artistique. Baron était ou, du moins, devint, sans conteste, le premier acteur de la période postérieure à Molière.

Il prit très tôt un grand ascendant sur le public, non seulement grâce à sa beauté virile et à l'imperturbable aplomb qu'il tenait de la nature et qui, peu à peu, prit un développement extraordinaire, mais aussi par la vérité et la noblesse de son talent.

Ce talent se tourna essentiellement vers la tragédie ; et il n'est point surprenant, comme on l'a voulu prétendre, qu'après la mort de Molière il ait passé au théâtre où la tragédie avait élu domicile, pour lequel travaillait le plus grand poète tragique de cette époque, Racine. Baron, cependant, joua aussi beaucoup de grands rôles comiques et il y excellait comme dans ceux de son emploi même. Par exemple, il joua Alceste du *Misanthrope*, Jupiter d'*Amphitryon*, Dorante du *Menteur* et Moncade, rôle principal de *l'Homme à bonnes fortunes*, pièce qu'il avait composée lui-même.

Il apportait à l'Hôtel de Bourgogne un système très différent de celui qui, jusqu'alors, avait prévalu sur cette scène. Sa conception du débit tragique, c'est à Molière qu'il la devait ; mais il disposa d'autres ressources que Molière lui-même pour donner la vie aux principes du grand maître ; car il réussit, — entreprise où Molière avait toujours échoué, — à faire approuver par le public le débit naturel, sur le ton de la conversation. En France, il a été le premier repré-

sentant heureux du parti du naturel dans cette lutte toujours ouverte entre les deux écoles tragiques : l'école de la déclamation pompeuse, de la mélodie rythmique, et celle du débit varié, qui rompt la cadence du vers et se règle sur la logique des sentiments et des idées.

Et ces principes de liberté dans l'art, il ne les abandonna pas avec l'âge, comme il arrive souvent. Mais au contraire il les développa d'une façon de plus en plus radicale, et cela dans des circonstances très particulières.

Sa carrière théâtrale fut singulièrement capricieuse. Après s'être élevé aussi haut que possible dans l'opinion publique et dans la sienne propre, après avoir été, encore très jeune, le premier, sans conteste, des comédiens de France, après avoir marqué le théâtre français à son empreinte, il prit brusquement sa retraite, dans toute la force de l'âge, quand il n'avait encore que trente-huit ans. Évidemment il quitta la scène par pure fantaisie; quelques-uns pourtant disent qu'il se retira parce que ses camarades ne voulurent pas lui sacrifier leur indépendance traditionnelle et lui donner pleins pouvoirs. Il s'en alla comblé d'honneurs. Outre la pension régulière de 1.000 francs qui lui fut servie par sa troupe, le Roi lui donna une pension extraordinaire de 3.000 francs. Il fut pourtant sur le point de la refuser, parce que, dans l'ordonnance royale qui lui attribuait cette somme, il était dit qu'elle serait comptée « au nommé Michel Boyron, dit Baron, l'un de mes comédiens », et ce langage le mortifia profondément.

Il l'accepta néanmoins. Et alors il vécut environ trente ans loin du théâtre. Mais tout à coup, à soixante-sept ans, il fit savoir à ses camarades — ou plutôt à leurs successeurs, car de l'ancienne troupe il ne restait plus que son beau-

frère, La Thorillière le jeune — qu'il voulait rentrer au théâtre, non pas en hôte, pour une ou deux représentations ; non, il désirait être attaché au théâtre de façon permanente.

Et alors il arriva cette chose mémorable : en rentrant au théâtre il ne remporta pas ses triomphes d'antan légèrement réchauffés, mais il donna une impulsion nouvelle, il eut des idées neuves qui révolutionnèrent derechef le débit tragique, qui firent sentir l'enflure des machines à déclamation comme Mlle Duclos et qui indiquèrent à une grande artiste comme Adrienne Lecouvreur où était la bonne voie. On parla de Baron qui, à soixante-dix ans, avait une « nouvelle manière » ; elle fut discutée, combattue, parodiée, comme s'il se fût agi d'un homme nouveau.

Il est intéressant de lire les comptes rendus des contemporains sur cette « nouvelle manière », non pas seulement parce que nous pouvons ainsi concevoir en quoi elle consistait, mais surtout parce que l'on y voit avec quel intérêt on s'occupait alors des questions d'art dramatique. Tandis que, dans la première moitié du XVIIe siècle, on reconnaissait à peine l'existence de cet art, que, dans la dernière moitié, on commença à ouvrir les yeux et à s'apercevoir qu'il pouvait bien avoir quelque valeur, que la représentation de l'humanité avait une valeur en soi, au XVIIIe siècle on se mit à discuter et à philosopher sur cet art jusqu'alors dédaigné et l'on alla au théâtre, non pas comme jadis ou comme aujourd'hui, pour voir une pièce à sensation, pour rencontrer ses connaissances ou, simplement, pour passer la soirée, mais aussi pour suivre le jeu des acteurs, pour prendre plaisir à comparer l'interprétation d'un comédien, d'une soirée avec des interprétations différentes.

Ainsi l'art du théâtre prit de la considération et de la dignité, et le XVIII^e^ siècle n'est pas seulement le siècle des grands philosophes, mais aussi celui des grands acteurs.

Une célèbre actrice italienne, qui joua à Paris, a tracé de première main une description de la rentrée de Baron et de sa nouvelle manière ; et une partie de ce morceau peut d'autant mieux trouver place ici qu'il n'a encore été cité en France par aucun historien du théâtre.

Voici ce que la fameuse Éléna Riccoboni [1] écrit dans une longue lettre adressée à l'abbé de Conti :

« Vous m'avez fait l'honneur de me demander ce que je pense de la manière de M. Baron, maintenant qu'il est remonté sur les planches ; je vous réponds par écrit ; d'abord pour ne pas laisser place aux commérages qui, en pareil cas, se fabriquent à Paris, puis afin d'éviter de passer pour avoir dit ce que je n'ai pas dit en effet, enfin pour pouvoir profiter du secours de votre science si sûre en une matière où je peux aisément me tromper. Je l'avoue, — quand, dans le public parisien partagé en deux camps, avant qu'il n'eût paru en scène, ceux-ci voulaient le siffler, ceux-là l'applaudir à tout rompre, les uns affirmant qu'il ne saurait plaire avec son ancienne manière, les autres, au contraire, qu'elle réussirait à merveille, — je l'avoue, dis-je, je sentis naître en moi un désir très vif d'entendre cet homme remarquable. Mais, quand j'appris, aussitôt après qu'il eût reparu devant le public, qu'il ne jouait pas à la mode du jour, qu'il n'avait pas non plus repris son ancienne manière, mais qu'il en avait inauguré une toute nouvelle, inconnue jusqu'alors sur votre scène tragique, en d'autres termes, qu'il avait à la

1. Sur cette actrice et son mari, plus fameux encore, on peut lire mon *Théâtre au Moyen Age...*, p. 295-298.

déclamation substitué le *débit naturel*, alors, mon désir d'apprendre à le connaître ne fit que s'accroître. Enfin l'occasion m'a été donnée de me soustraire une fois à mes occupations.

« A mon avis, M. Baron est, d'une façon générale, un artiste supérieur. Il écoute toujours son partenaire — ce dont les acteurs en général se soucient trop peu — et sa façon d'écouter est accompagnée des jeux de physionomie et des attitudes qui répondent à la nature des paroles qu'il écoute. Par exemple, dans *Polyeucte*, quand il est question des persécutions contre les chrétiens, ou dans *les Horaces* dans la première scène avec Curiace, qui n'est qu'un échange de compliments amicaux ; là, il joue avec le naturel le plus parfait et s'y maintient sans aller à aucun excès qui exagère la noblesse du ton ou le fasse tomber dans la bassesse.

« Au reste — ceci soit dit avec tout le respect qui est dû à la réputation d'un si grand homme — j'ai, sans doute, trouvé constamment de la vérité et du naturel dans la manière de M. Baron ; mais, comme la nature n'est pas toujours belle et que toute vérité ne convient pas à la scène, aussi me semble-t-il que parfois son jeu n'est pas en harmonie avec le sujet. S'il est incontestable que les héros de tragédie, en tant qu'ils sont des hommes, ne doivent pas sortir de la nature, il est assurément vrai aussi que les exploits des héros tragiques, la noblesse de leur naissance, la hauteur de leur condition exigent que, chez eux, la nature ait de la majesté et de la dignité..... »

L'actrice italienne reproche alors à Baron la familiarité de son jeu dans la tragédie, reproche que les tragédiens modernes de la même école s'entendent faire encore

aujourd'hui, et elle affirme qu'un pareil jeu peut bien être conforme à la vérité et à la nature, mais à la nature d'un bourgeois, d'un marchand, non pas à celle d'un héros sublime. Les exemples qu'elle donne montrent que la conception qu'elle se fait de l'élévation tragique est tout à fait conventionnelle et que Baron a raison contre elle, à n'en pas douter. Mme Riccoboni pense que la manière de Baron ne convient mal qu'aux tragédies à sujets classiques, qu'au contraire les fables tragiques à sujets plus modernes s'en accommodent mieux, tels que *le Cid*, *le Comte d'Essex*, etc., — cela parce qu'elle se représente les hommes des époques éloignées comme au-dessus de la nature, comme des êtres surhumains. Et cette méprise se produit encore fréquemment de nos jours, et c'est la cause de cette diction plus ou moins en dehors de l'humanité dont usent beaucoup d'acteurs dans les pièces qui ne sont pas modernes.

Mme Riccoboni pense cependant que Baron lui-même ne put pas complètement appliquer son principe de la vérité : « J'ai remarqué, ajoute-t-elle, que bien souvent M. Baron modifie son système et qu'il se laisse entraîner par la nécessité de soutenir le vers, les sentiments du héros ou la situation et que, partant, il déclame souvent comme les autres et crie le plus haut qu'il peut. Cette nécessité introduit des disparates dans sa diction, tantôt élevée, tantôt familière, ce qui choque mon oreille, alors que, dans la même scène et dans le même acteur je trouve un Horace de tragédie et un personnage comique comme Dorante.

« Comment peut-on concevoir que Mithridate, quand il annonce à ses fils son dessein de marcher sur Rome et de faire la guerre aux Romains, leur parle sur un ton aussi

indifférent, aussi froid, aussi familier que s'il les entretenait d'un projet d'importance tout à fait secondaire ? C'est pourtant ainsi que M. Baron a débité ce passage.

« M. Baron déclare — et beaucoup de spectateurs tiennent cela pour un mérite — qu'il fait tous ses efforts pour escamoter la rime. Je l'en félicite, mais je n'accorde pas pourtant que le tragédien, qui cherche à dissimuler la rime, doive aussi s'appliquer à rendre les vers méconnaissables en faisant disparaître à un tel point tout leur relief et en les débitant sur le ton de la conversation familière [1]. »

C'est la lutte éternellement renaissante entre la grande déclamation et le débit naturel qui, pour la première fois en France, se manifeste et s'exprime d'une façon consciente. Les objections de Mme Riccoboni sont les mêmes que, sous une autre forme, Mme Heiberg présente dans ses *Souvenirs* contre la « nouvelle école » de Hœdt et de Mikhael Wiehe, et ce qui est dit à la louange de Baron est à peu près ce que l'on redit en termes analogues, cent ans à peine plus tard, à la louange de Talma.

Il faut aussi entendre l'avis qu'un critique sagace a exprimé sur Baron, tout en remarquant que, lorsque ce jugement fut porté sur lui, Baron était si âgé qu'il ne possédait plus la plénitude de ses moyens.

Charles Collé, dans ses *Mémoires critiques et littéraires*, écrit ce qui suit : « Baron, la Lecouvreur et les Quinault, que j'ai vus, quoique je ne sois pas encore bien vieux, m'avaient donné une idée de la perfection, surtout Baron, auquel il ne manquait quelquefois que de la chaleur, pour

1. Cette lettre est publiée par A. Ademollo dans sa monographie sur la famille Riccoboni : *L'na famiglia di comici italiani nel sec. XVIII*, append. III, p. 124 et suiv.

être le plus accompli comédien qui ait jamais pu exister. Il faut supposer même qu'il avait eu cette partie essentielle du comédien lorsqu'il était jeune. Quand je l'ai vu il avait déjà soixante-douze ou soixante-quinze ans, et, à cet âge, on pouvait bien lui pardonner de ne pas entrer aussi vivement dans la passion que l'eût pu faire un acteur de trente ans. Il suppléait, de reste, à ce défaut par une intelligence, une noblesse et une dignité que je n'ai vues qu'à lui. Il excellait surtout dans les détails d'un rôle ; il avait un naturel qui allait jusqu'au familier, même dans le tragique, sans par là en dégrader la majesté.

« Il n'était pas moins supérieur dans le comique ; je lui ai vu jouer divinement les rôles du *Misanthrope*, d'Arnolphe et de Simon dans *l'Andrienne ;* il y avait une si grande vérité dans son jeu et tant de naturel, qu'il vous faisait oublier toujours le comédien et il portait l'illusion jusqu'à faire imaginer que l'action qui se passait devant vous était réelle.

« Il ne déclamait jamais, pas même dans le plus grand tragique, et il rompait la mesure des vers de telle sorte que l'on ne sentait point l'insupportable monotonie du vers alexandrin. Aussi le beau vers ne gagnait rien avec lui, et l'on avait de la peine à démêler dans son débit, s'il récitait des vers de Racine ou de La Chaussée ; il ne rendait jamais le vers, mais la situation, mais le sentiment ; il faisait de si longues pauses et jouait si lentement que le spectacle durait une demi-heure de plus quand il y avait un rôle.

« En sortant de la coulisse, il s'animait et parlait bas lui seul, ou à celui avec qui il entrait sur la scène et, par ce moyen, il paraissait en action dès le premier vers qu'il disait.

« Il aimait la pompe théâtrale et, quand il jouait quelque rôle d'empereur ou de roi, il se faisait toujours précéder de huit ou dix gagistes habillés à la romaine. Je me souviens à propos de cela que, représentant le grand prêtre dans *Athalie*, des gagistes qu'il avait fait habiller en lévites, ne se présentant pas assez tôt pour un jeu de théâtre nécessaire, il cria tout haut : *Un lévite ! un lévite! Comment, par la mordieu, pas un b.... de lévite !* Ceux qui étaient sur le théâtre l'entendirent et rirent de tout leur cœur de sa colère d'enthousiaste. Il était fanatique de son métier, et c'est un grand point pour y réussir. »

Pour ceux qui ne s'intéressaient pas aux merveilleuses facultés artistiques de Baron, ce comédien n'était qu'un exemple mémorable de la vanité des acteurs et d'une présomption qui confinait à la folie des grandeurs. Un de ses mots est, à cet égard, singulièrement caractéristique. Il disait : « Chaque siècle peut voir un César, mais il faut deux mille ans pour produire un Baron; depuis Roscius, je n'en connais point d'autre que moi-même. » — Nul doute qu'il ait dit là très sérieusement sa pensée. Son aplomb incroyable, qui parfois le rendit ridicule en dehors du théâtre, le servait très bien en scène; il lui donnait une assurance qui ne l'abandonnait jamais, et une présence d'esprit grâce à aquelle les clameurs venues parfois du parterre ne le déconcertaient pas du tout.

Un jour, par exemple, qu'il faisait Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide* et que, de propos délibéré, il disait les vers qui ouvrent la pièce d'une voix basse et assourdie, on lui cria du parterre : « Plus haut! plus haut! » Et lui, de répondre : « Si je disais ces vers plus haut, je les dirais à

contresens. » Puis, sans se troubler, il continua son rôle.

Très vieux il jouait encore Rodrigue dans *le Cid*, rôle où se trouvent ces vers :

> Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
> La valeur n'attend pas le nombre des années.

Ces mots contrastaient tellement avec l'aspect de Baron que le parterre éclata de rire. Mais Baron ne se laissa pas démonter. Avec un beau sang-froid il répéta les deux vers en appuyant encore davantage sur les mots dangereux :

> Je suis jeune, il est vrai...

Et cette assurance dédaigneuse en imposa si fort au public qu'il éclata en applaudissements.

Pourtant il ne put échapper aux railleries sur son âge, et il lui advint ce qui arrive à tous ceux qui, en dehors du théâtre, veulent se faire une jeunesse artificielle : on le trouva plus vieux qu'il ne l'était réellement. Voici comment, Le Sage fait parler son *Diable boiteux*, quand Baron avait soixante-treize ans [1] : « Cet acteur est si vieux qu'il n'y a tête d'homme à Madrid qui puisse dire l'avoir vu débuter... Il a du talent, et il en est si fier et si vain, qu'il s'imagine qu'un personnage tel que lui est au-dessus d'un homme. »

Dans son *Gil Blas*, le même Le Sage donne une caricature singulièrement vivante et prise d'après nature du vieil acteur. Il n'est pas fort respectueux et reconnaît tout juste le mérite de Baron comme artiste ; mais il faut savoir que Le Sage qui écrivit surtout pour le Théâtre de la Foire et la

1. L'édition originale du *Diable boiteux* est de 1707. Baron n'avait alors que cinquante-quatre ans et n'était pas au théâtre. Aussi le passage cité ne se trouve-t-il pas dans cette édition. Ce n'est que dans l'édition de 1726 qu'il fut ajouté (chap. XVI).

Comédie italienne, ne voyait pas de très bon œil les comédiens français. Voici comment il dépeint Baron dans le chapitre qui est intitulé : *Comment les comédiens vivaient ensemble et comment ils traitaient les auteurs :*

« Il survint ensuite deux comédiennes, Constance et Célinaura ; et un moment après parut Florimonde accompagnée d'un homme qui avait tout l'air d'un *señor cavallero* des plus lestes. Il avait... un chapeau relevé d'un bouquet de plumes de feuilles mortes et un haut-de-chausses bien étroit. Ses gants et son mouchoir étaient dans la concavité de la garde de son épée, et il portait son manteau avec une grâce toute particulière.

« Néanmoins, quoiqu'il eût bonne mine et fût très bien fait, je trouvai d'abord en lui quelque chose de singulier. Il faut, dis-je en moi-même, que ce gentilhomme-là soit un original. Je ne me trompais point, c'était un caractère marqué.

« Dès qu'il entra dans l'appartement..., il courut, les bras ouverts, embrasser les actrices et les acteurs l'un après l'autre, avec des démonstrations plus outrées que celles des petits-maîtres. Je ne changeai point de sentiment lorsque je l'entendis parler : il appuyait sur toutes les syllabes, et prononçait ses paroles d'un ton emphatique, avec des gestes et des yeux accommodés au sujet.

« J'eus la curiosité de demander à Friponeau ce que c'était que ce cavalier. Je te pardonne, me dit-il, ce mouvement curieux : il est impossible de voir et d'entendre pour la première fois le seigneur Carlos Alonso de la Ventoleria [1] sans avoir l'envie qui te presse ; je vais te le peindre au

1. *Gil Blas* comme *le Diable boiteux* se passe en Espagne ; mais les portraits n'en sont pas moins très reconnaissables.

naturel. Premièrement, c'est un homme qui a été comédien. Il a quitté le théâtre par fantaisie, et s'en est depuis repenti par raison. As-tu remarqué ses cheveux noirs ? ils sont teints aussi bien que ses sourcils et sa moustache. Il est plus vieux que Saturne ; cependant, comme au temps de sa naissance ses parents ont négligé de faire écrire son nom sur les registres de sa paroisse, il profite de leur négligence, et se dit plus jeune qu'il n'est de vingt bonnes années pour le moins [1]... Il a passé les douze premiers lustres de sa vie dans une ignorance crasse : mais, pour devenir savant, il a pris un précepteur, qui lui a montré à épeler en grec et en latin. De plus, il sait par cœur une infinité de bons contes qu'il a récités tant de fois comme de son crû qu'il est parvenu à se figurer qu'ils en sont effectivement. Il les fait venir dans la conversation, et on peut dire que son esprit brille aux dépens de sa mémoire. Au reste, on dit que c'est un grand acteur. Je veux le croire pieusement ; je t'avouerai toutefois qu'il ne me plaît point. Je l'entends quelquefois déclamer ici, et je lui trouve, entre autres défauts, une prononciation trop affectée, avec une voix tremblante qui donne un air antique et ridicule à sa déclamation. »

Ce qui a trait à l'ignorance de Baron est certainement fort exagéré, bien qu'il n'ait été un lettré en aucune façon. Mais, en tout cas, il sut écrire habilement pour le théâtre et la plupart de ses pièces eurent du succès. Les plus connues sont *l'Homme à bonnes fortunes* où il s'était peint lui-même comme le volage ami des femmes — *la Coquette* — qui, sous le titre de *la Coquette et la fausse Innocence*, traduite par Rose, n'a pas eu moins de trente-trois repré-

1. Les deux premiers livres de *Gil Blas*, où se trouve ce portrait de Baron, parurent en 1715. Baron avait donc alors soixante-deux ans.

sentations sur notre ancien théâtre royal — et aussi *l'Andrienne*.

On a voulu contester à Baron la paternité des ouvrages dramatiques qui furent donnés sous son nom, mais sans aucune preuve positive. Qu'un bon acteur puisse écrire des pièces à succès, sans être un poète ou un lettré, l'on en a une foule d'exemples, et quand un homme est aussi satisfait de lui-même et aussi présomptueux que fut Baron, les contemporains sont disposés à ne pas le croire capable d'autre chose.

Cependant, en suivant Baron dans sa carrière d'artiste, nous avons dépassé de beaucoup les limites de l'époque qui est le principal objet de notre étude. Baron, en effet, mourut plein de jours en 1729, après avoir joué la comédie quelques mois encore avant sa fin. Mais il nous faut faire un retour en arrière pour parler de quelques-uns des partenaires de ses jeunes années, et surtout de l'actrice qui fut à ses côtés dans toutes les grandes tragédies, de l'héroïne fameuse de l'Hôtel de Bourgogne, Marie Desmares, épouse Champmeslé.

Elle obtint, dans la tragédie, un renom égal à celui de Baron, mais certainement elle n'eut pas un talent aussi éminent que lui. Tandis que Baron apporta à l'Hôtel de Bourgogne une manière neuve à laquelle il avait été formé par le plus grand dramatiste du temps, M^lle^ Champmeslé faisait valoir ses rôles par l'ardeur de son tempérament tragique, par sa beauté faite pour la scène, mais, d'ailleurs, suivait la voie traditionnelle.

Elle fut, à ses débuts, comédienne en province, mais vint, en 1669, au Marais où l'excellent Laroque lui donna les meilleurs principes de déclamation. A l'Hôtel de Bour-

gogne, où l'on n'avait point d'actrice pour jouer les premiers rôles de tragédie, à l'exception de Mlle des Œillets, alors vieille et laide, on se hâta de tourner les yeux vers ce jeune talent, et Mlle Champmeslé fut engagée pour la saison prochaine. Elle avait alors vingt-neuf ans ; elle était née pour la scène, appartenant à une famille qui comptait nombre d'acteurs ; elle avait beaucoup de charme, sans être régulièrement jolie, avec une voix exquise qui la servit dans sa déclamation, belle sans doute, mais point naturelle.

Sa manière plut cependant, non pas seulement au grand public, mais aussi aux grands écrivains, surtout à Racine ; dès les débuts de Mlle Champmeslé à l'Hôtel, il se prit pour elle d'un enthousiasme qui, d'ailleurs, était réciproque et qui devint bientôt une liaison d'amour. Elle fut ainsi l'interprète par excellence de Racine et elle représenta toutes ses héroïnes, après qu'il avait très soigneusement étudié avec elle l'interprétation de ces rôles ; et, avec son goût pour une déclamation oratoire et musicale, il ne fit que la confirmer dans ses procédés de diction.

Pourtant ce qu'il y avait en elle de flamme et de tempérament vraiment dramatique se fit jour : sans quoi, elle n'aurait pu produire une impression si forte sur des natures qui n'avaient rien d'oratoire : telle Mme de Sévigné. A propos de sa « belle-fille », comme elle appelle Mlle Champmeslé, parce qu'elle avait été la maîtresse de son fils, voici ce que la marquise écrit avec un vif enthousiasme : « La comédie de Racine [1] m'a paru belle, nous y avons été. Ma belle-fille m'a paru la plus merveilleuse comédienne que

1. *Bajazet* dont la première représentation à l'Hôtel de Bourgogne eut lieu le 5 janvier 1672. La lettre de Mme de Sévigné est du 15 janvier de cette même année.

j'aie jamais vue : elle surpasse la Desœillets de cent lieues loin ; et moi, qu'on croit assez bonne pour le théâtre, je ne suis pas digne d'allumer les chandelles quand elle paraît. Elle est laide de près, et je ne m'étonne pas que mon fils ait été suffoqué par sa présence ; mais quand elle dit des vers, elle est adorable. »

Elle écrit une autre fois : « La Champmeslé est quelque chose de si extraordinaire, qu'en votre vie vous n'avez rien vu de pareil ; c'est la comédienne que l'on cherche et non pas la comédie ; j'ai vu *Ariane* [1] pour elle seule ; cette comédie est fade, les acteurs sont maudits ; mais quand la Champmeslé arrive, on entend un murmure ; tout le monde est ravi ; et l'on pleure de son désespoir. »

Ces vives paroles de M^me^ de Sévigné, volontiers enthousiaste, sont comme un cri entre tous ceux que poussèrent les nombreux admirateurs de M^lle^ Champmeslé, et l'éloge qui revient sans cesse, c'est celui de sa voix, de cette voix merveilleuse qui, tantôt pouvait être si doucement caressante qu'elle touchait jusqu'aux larmes, tantôt si forte et si sonore que, à ce que l'on prétend, si les portes des loges étaient ouvertes, on pouvait, du café Procope [2], suivre le morceau qu'elle déclamait.

M^lle^ Champmeslé fit école en une certaine mesure ; car la déclamation musicale, dont l'essentiel consiste dans le maniement de la voix, resta une tradition en faveur pendant la première moitié du XVIII^e^ siècle. Sa nièce M^lle^ Desmares et son élève M^lle^ Duclos poussèrent plus loin ses

1. Tragédie de Th. Corneille, représentée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne, le 4 mars 1672.

2. Le café Procope fut un rendez-vous bien connu pour les hommes de lettres et les comédiens. Il se trouvait juste en face du Théâtre Guénégaud, auquel M^lle^ Champmeslé appartint plus tard.

principes qui reposaient sur la beauté de l'organe ; cela réussit à la première, parce qu'elle avait, en somme, du talent, mais Mlle Duclos fut un fâcheux exemple de ce qu'il y a de faux et de creux dans cette déclamation musicale. Encore aujourd'hui, chez les tragédiennes françaises — chez Sarah Bernhardt par exemple — on retrouve la trace de cette ancienne technique qui met en œuvre la musique et la caresse de la *voix touchante* ou qui déploie toute la puissance et toute la violence de l'organe.

De certains détails qui précèdent on a pu prendre cette impression que la conduite de Mlle Champmeslé fut moins admirable que sa voix, et cette impression n'est point fausse.

M. du Tralage, dont nous avons cité plusieurs fois les notes manuscrites, fit en son temps deux listes des acteurs et des actrices, l'une où figuraient ceux qui avaient eu des mœurs honnêtes, l'autre qui comprenait les irréguliers. Sur la première on trouve les noms de Molière, de La Grange et de sa femme, de Raymond Poisson et de sa femme, de Floridor. Mais parmi les pécheurs, et les pires pécheurs, voici ceux qu'il cite : « Le sieur Baron, grand joueur et satyre ordinaire des jolies femmes ; la femme de Molière, entretenue à diverses fois par des gens de qualité et séparée de son mari, le sieur Champmeslé et sa femme, séparés l'un de l'autre par leur débauche. La femme était grosse de son galant et sa servante était grosse du sieur Champmeslé en même temps. Il y aurait de quoi faire un gros livre de leurs aventures amoureuses [1]. »

La légèreté de sa conduite était de notoriété publique

1. *Notes et documents, etc., par Jean Nicolas du Tralage*, publiés par le bibliophile Jacob. Paris, 1880, p. 14 et suiv.

et, tandis que son talent était célébré par des hymnes enthousiastes, les épigrammes, comme une nuée de moustiques, s'acharnaient sur sa vie privée.

Son mari Charles Chevillet, nommé au théâtre Champmeslé, lui était fort inférieur comme artiste, surtout dans la période où, à l'Hôtel de Bourgogne, l'excellent acteur La Thorillière, le vieux camarade de Molière, l'éclipsait tout à fait dans l'emploi dont ils étaient chargés tous les deux, c'est-à-dire dans les rôles de rois de tragédie et dans les rôles de comique marqué. Mais, d'ailleurs, Champmeslé eut sa physionomie originale. Très décidément épicurien, comme il fut, dans sa vie privée, aimant fort le champagne et les jolies femmes, avec de l'embonpoint, de la figure et de bonnes façons, il se trouva désigné pour jouer les *pères nobles* avec ce vernis de vice élégant et de bonhomie distinguée, par où le type se caractérise encore sur la scène française. C'était, d'ailleurs, un homme cultivé et fort aimable, et, bien qu'il fût issu de très petite bourgeoisie — son père était marchand de rubans au Pont-au-Change — il avait, non seulement un penchant pour le luxe assez délicatement développé, mais en même temps un goût sûr en fait d'art, si bien que des amateurs plus habiles que lui prenaient ses avis. Il eut même l'honneur d'être le collaborateur de La Fontaine, par exemple dans la comédie, qui a été jouée chez nous, *la Coupe enchantée*. Seul, il a donné une série de pièces qui ne sont pas sans talent [1].

Le couple Champmeslé, Baron et La Thorillière, nouvelles

1. On peut voir dans V. Fournel (*Les contemporains de Molière*) une énumération complète des pièces de Champmeslé. Outre *la Coupe enchantée* on a aussi représenté sur notre ancien théâtre un remaniement de la pièce française, *la Rue Saint-Denis*, jouée pour la première fois au Théâtre Guénégaud en 1682.

recrues de l'Hôtel de Bourgogne, y représentaient en partie une école nouvelle. Mais, de l'ancienne troupe il restait encore un groupe et, en première ligne, Raymond Poisson qui, après la mort de Molière, fut le premier comique de Paris. Par contre, l'excellent Floridor était mort, et le vieux de Villiers avait pris sa retraite. En 1674, voici quelle était la composition de la troupe :

MM. Hauteroche	MMmes Beauchâteau
La Fleur	Poisson
R. Poisson	D'Ennebaut
Brécourt	Brécourt
Champmeslé	Champmeslé
La Thuilerie	Beauval
La Thorillière	La Thuilerie
Baron	
Beauval	

Nous avons fait connaissance avec la plupart de ces noms. La Fleur et son fils La Thuilerie sont les seuls qui n'aient pas encore trouvé place dans notre exposé. La Fleur était un acteur de l'ancienne école de Montfleury ; on louait beaucoup en lui « le sentiment », et l'on dit qu'il fut le premier à avoir ce que les Français, en langage de coulisses, appellent des *entrailles*, c'est-à-dire un jeu où l'acteur, par un entraînement spontané, par son émotion personnelle entraîne aussi les spectateurs. Il était marié avec une fille du vieux Gros Guillaume et il en eut un fils, La Thuilerie, dont la carrière dramatique n'a pas laissé de trace marquée. La femme de La Thuilerie, actrice sans talent, était fille de Raymond Poisson.

En somme, les acteurs se mariaient de plus en plus entre

eux et ils formaient comme une grande tribu. Il était donc naturel de penser que des rapports plus étroits pourraient s'établir entre eux et le temps n'était pas loin où ce rapprochement devait s'opérer en effet.

Il semble que la troupe de l'Hôtel de Bourgogne était sensiblement meilleure que celle du Théâtre Guénégaud. Cette dernière néanmoins réussissait certainement mieux, cela grâce à la direction supérieurement habile de La Grange.

Nous avons vu qu'en premier lieu il sut détacher Thomas Corneille de l'Hôtel, et c'était là une conquête fort importante, car Thomas Corneille était, sans comparaison possible, le dramatiste le plus populaire de ce temps, celui qui savait le mieux tailler une pièce selon le goût du public. *Circé*, *l'Inconnu*, *la Devineresse*, c'est-à-dire le procès de la Voisin, l'empoisonneuse, mis en drame, contribuèrent à attirer la vogue au théâtre de la rue Guénégaud.

La Grange fit encore un meilleur coup le jour où il réussit à enlever à l'Hôte. le couple Champmeslé et à l'attirer à son théâtre. Pour cela, sa troupe dut faire un sacrifice : on leur donna à chacun part entière et, en sus, une somme annuelle de 1000 fr. Mais c'était peu quand il s'agissait de faire une recrue telle que M^lle^ Champmeslé et d'enlever au théâtre concurrent la tragédienne la plus goûtée de Paris.

En fait, ce n'était ni plus ni moins qu'un coup mortel porté au vieux théâtre. Sans doute il avait encore Baron ; mais à Baron manquaient les partenaires qui, dans son emploi et dans son répertoire, lui étaient absolument indispensables. Par suite de dissensions intestines et faute d'une direction ferme, la vieille troupe se disloquait, et, lorsque

La Thorillière mourut le 27 juillet 1680, elle perdit le dernier soutien de son existence administrative [1].

La fusion de l'ancienne troupe royale, ainsi affaiblie, et de la troupe de Molière, enfin triomphante, paraît dès lors avoir été décidée. Il est probable que l'on avait déjà conçu ce projet et que La Thorillière fut la pierre d'achoppement qui en empêcha l'exécution. Les anciens historiens du théâtre, et aussi les modernes, présentent ordinairement cette fusion comme due à l'initiative du Roi, et il en est même qui prétendent que c'est la troupe royale qui a absorbé celle de Molière [2]. Cette dernière assertion est manifestement inexacte. Sur le premier point, il semble ressortir du Registre de La Grange que l'union se fit sur le vœu des deux troupes et que l'on demanda ensuite au Roi de la ratifier. C'est seulement trois semaines après que les comédiens eurent résolu de fusionner que parut l'ordonnance royale, dont voici la teneur : « Sa Majesté, désirant de réunir les deux troupes de comédiens qui se présentent dans Paris, m'a ordonné de leur faire savoir que son intention est de garder à son service ceux dont j'ai écrit les noms dans ce mémoire, Sa Majesté voulant qu'il soit exécuté dans tous ses points ; et ceux et celles qui n'y acquiesceront pas ne pourront dorénavant jouer la comédie dans Paris. — A Charleville, le 18e aout 1680 [3]. Signé : le duc de Créqui. »

Venait ensuite la désignation des acteurs et des actrices

1. « Le samedi 27 de juillet 1680, M. de la Thorillière est mort à l'Hôtel de Bourgogne ; ce qui a donné lieu à la jonction des deux troupes au mois d'août ci-après ». Note qui e lit en marge du Registre de La Grange p. 235.

2. Voir par exemple Mahrenholtz, p. 291 et *passim*.

3. Ce document, réimprimé par Bonnassies (*op. cit.*, p. 56), d'après l'original authentique, donne cette date, mais, dans le Registre de La Grange qui la donne aussi, elle est placée au 8 août.

qui devaient rester dans la nouvelle compagnie. Ils étaient vingt-sept en tout, soit quinze acteurs [1] et douze actrices.

Deux mois plus tard parut la *Lettre de cachet* proprement dite, qui accordait aux deux troupes réunies le privilège exclusif de jouer à Paris la comédie : il faut entendre la comédie en français, car les Italiens qui, jusqu'à ce moment, avaient joué sur le même théâtre que la troupe de Molière, prirent alors possession de l'Hôtel de Bourgogne. Voici en quels termes est conçue cette *Lettre de cachet*.

« De Par le Roi.

« Sa Majesté, ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établis à l'Hôtel de Bourgogne et dans la rue de Guenégaut, à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre les représentations des comédies plus parfaites par le moyen des acteurs et actrices auxquels Elle a donné place dans sa dite troupe, Sa Majesté a ordonné et ordonne que ses dites deux troupes de Comédiens français seront réunies pour n'en faire qu'une seule et même troupe, et sera composée des acteurs et actrices dont la liste est ci-dessus arrêtée par Sa Majesté ;

1. Le document original donne quatorze acteurs, tandis que La Grange en donne quinze. C'est La Grange qui est dans le vrai, et voici la raison de cette divergence : en conséquence de l'ordre du Roi, du Croisy, le créateur du rôle de Tartuffe, devait prendre sa retraite. Celui-ci, voulant être maintenu, « remontre que feu Molière a fait plusieurs rôles originaux pour lui, que les comédiens conviennent qu'on ne lui peut disputer ; qu'il est autant en état de jouer que jamais, se portant très bien et n'ayant que quarante-six ans ; que même la plupart des comédiens des deux troupes demandent qu'il soit rétabli, en payant 1,000 livres de pension, si le Roi l'agrée ». La requête de du Croisy fut accueillie ; mais il n'avait que demi-part, tandis qu'auparavant il avait part entière. Il est à présumer que ses moyens avaient quelque peu faibli ou que, Molière une fois mort, il ne fut pas en état de travailler par lui-même.

et, pour leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus, Sa dite Majesté veut que la dite seule troupe puisse représenter les comédies dans Paris, faisant défenses à tous autres comédiens français de s'établir dans la dite ville et faubourgs de Paris sans ordre exprès de Sa dite Majesté ; enjoint Sa Majesté au sieur de la Reynie, le lieutenant général de police, de tenir la main à l'exécution de la présente ordonnance. Fait à Versailles le 21e jour d'octobre 1680. »

« Louis. »

« Colbert. »

Dès le 25 août de la même année commencent les représentations des deux troupes qui ont opéré leur jonction, ce qui signifie simplement que les membres du personnel de l'Hôtel de Bourgogne furent admis à avoir leur part au Théâtre Guénégaud, sans que cela, d'ailleurs, les obligeât à suspendre les pièces en cours de représentation ou à modifier leur répertoire. La réunion des comédiens éveilla l'intérêt du public : on en a une preuve assez nette dans le fait que le même spectacle (*Phèdre* et *les Carrosses d'Orléans*) ne donna, le 23, deux jours avant l'événement, que 680 fr., tandis que, le 25, la recette fut plus que doublée, soit 1424 fr. 5 s.

C'est de l'année 1680 que la *Comédie-Française* actuelle, c'est-à-dire le théâtre national français, fait dater son origine. Mais on peut penser qu'il eût été plus juste de choisir l'année 1658, l'année où Molière revint à Paris ; car, non seulement, en fait, sa troupe a absorbé les deux autres, et, ainsi, la troupe du *Théâtre-Français* actuel descend en ligne directe de la troupe de Molière, mais — ce qui a bien plus

d'importance — ce fut Molière, le grand poète, qui marqua la scène française à son empreinte, ce fut son génie qui créa le théâtre national et lui donna son caractère propre, et c'est sa mémoire qui nous fait encore considérer sa maison avec respect, bien qu'elle n'ait plus le même éclat qu'au temps où il y vivait. Si l'on voulait avoir une date commémorative de la fondation du Théâtre-Français, il ne faudrait pas la placer en dehors de la vie de Molière.

La troupe, nouvellement réunie à la sienne, subit, d'ailleurs, l'influence du maître, même après sa mort. Ses anciens ennemis étaient entrés dans la place, mais en vaincus, non pas en conquérants, et volontiers, ils se mirent à jouer les pièces qu'ils avaient dépréciées naguères, mais qui constituaient toujours le fond solide du répertoire.

Bien que, sous le nouveau régime du monopole, le Théâtre-français ait connu la prospérité financière, la fin du siècle est pourtant marquée par une sensible décadence artistique, et ces vingt dernières années n'auraient pas grande valeur, si tout ce qui représentait l'art dramatique à Paris ne s'était alors rangé avec ensemble sous le glorieux étendard de Molière.

BIBLIOGRAPHIE

Ademollo (A.). — *Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo.* Firenze, 1885.

Allier (R.). — *La Cabale des Dévots* (1627-1666). Paris, 1902.

Baluffe (A.). — *Molière inconnu. Sa vie.* Tome I (1622-1646). Paris, 1886.

Bapst (G.). — *Essai sur l'Histoire du Théâtre.* Paris, 1893.

Baron (M.). — *Théâtre*, 3 vol. Amsterdam, 1736.

Bonnassies (J.). — *La Comédie-Française. Histoire administrative* (1658-1757). Paris, 1874.

Bouquet (F.). — *La Troupe de Molière et les deux Corneille à Rouen en 1658.* Paris, 1880.

Cailhava. — *Études sur Molière ou Observations sur la vie, les mœurs, les ouvrages de cet auteur et sur la manière de jouer ses pièces*, etc. Paris, an X (1802).

Campardon (E.). — *Documents inédits sur J.-B. Poquelin Molière.* Paris, 1871.

Campardon (E.). — *Nouvelles pièces sur Molière et sur quelques comédiens de sa troupe.* Paris, 1876.

Campardon (E.). — *Les Comédiens du Roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles.* Paris, 1879.

Celler (L.). — *Les Décors, les Costumes et la Mise en scène au XVII^e siècle* (1615-1680). Paris, 1869.

Chappuzeau. — *Le Théâtre français divisé en trois livres.* Lyon, 1674,

Collé (Ch.). — *Journal historique ou mémoires critiques et littéraires.* Paris, 1805.

Corneille (P.). — *Œuvres* (Éd. des Grands Écrivains de la France).

Despois (E.). — *Le Théâtre français sous Louis XIV.* Paris, 1874.

Despois et Mesnard (P.). — *Œuvres de Molière* (Éd. des Grands Écrivains de la France).

Fameuse (la) Comédienne ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière. Réimpression par J. Bonnassies. Paris, 1870.

Fournel (V.). — *Les Contemporains de Molière*, 3 vol. Paris, 1863-1875.

— *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères.* Paris, 1859.

Grimarest. — *La vie de M. de Molière.* Amsterdam, 1705.

Hillemacher (F.). — *Galerie historique de la Troupe de Molière.* Lyon, 1869.

Jal (A.). — *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.* Paris, 1872.

Julien (A.). — *Histoire du costume au théâtre.....* Paris, 1880.

— *Les Spectateurs sur le théâtre.* Paris, 1875.

Jusserand (V.). — *Shakespeare in France under the Ancien Regime*. London, 1899.

Lacroix (P.). — *Iconographie moliéresque*. Paris, 1876.

La Fontaine. — *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. Paris, 1810.

Larroumet (G.). — *La Comédie de Molière, l'Auteur et le Milieu*. Paris, 1899.

Lemazurier (D.). — *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français depuis 1600 jusqu'à nos jours*. Paris, 1810.

Léris. — *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*. Paris, 1763.

Loiseleur (J.). — *Les Points obscurs de la vie de Molière*. Paris, 1871.

Mahrenholtz (R.). — *Moliere's Leben und Werke von Standpunkt der heutigen Forschung*. Heilbronn, 1881.

Mesnard (P.). — *Notice biographique sur Molière* (vol. X des Œuvres de Molière, éd. des Grands Écrivains de la France). Paris, 1889.

Moland (L.). — *Molière et la Comédie italienne*. Paris, 1867.

— *Molière, sa vie et ses ouvrages*. Paris, 1887.

Monval (G.). — *Chronologie moliéresque*. Paris, 1897.

— *Le Moliériste*, revue mensuelle. Paris, 1879-1889.

Mouhy (Chevalier de). — *Abrégé de l'histoire du théâtre français*, 3 vol. Paris, 1780.

Parfait (les frères). — *Histoire du théâtre français depuis ses origines jusqu'à présent*, 15 vol. Paris, 1754.

Pougin (A.). — *Acteurs et actrices d'autrefois*. Paris, s. d.

Racine (J.). — *Œuvres* (Éd. des Grands Écrivains de la France).

Regnaud (Ch.). — *Musée rétrospectif de la classe 18, Théâtre, à l'Exposition universelle de 1900*. S. l. n. d.

Rigal (E.). — *Le Théâtre français avant la période classique*. Paris, 1901.

Sauval (H.). — *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 vol. Paris, 1724.

Scarron. — *Le Roman comique*. Paris, 1662.

Schweitzer (H.). — *Moliere und seine Bühne*. Moliere Museum. Wiesbaden, 1881-1884.

Soleirol. — *Molière et sa troupe*. Paris, 1858.

Tallemant des Réaux. — *Les Historiettes*, 3e éd. par Monmerqué et P. Paris, 9 vol. Paris, 1854-1860.

Taschereau (J.). — *Histoire de la Vie et des Ouvrages de P. Corneille*. Paris, 1854.

Taschereau (J.). — *Histoire de la Vie et des Ouvrages de Molière*. 3e édition. Paris, 1844.

Thierry (E.). — *Registre de La Grange* (1658-1685), précédé d'une notice biographique. Paris, 1876.

Tralage (J.-N. du). — *Notes et Documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVIIIe siècle*. Publiés par le bibliophile Jacob. Paris, 1880.

INDEX

Académie française, 168, 249, 251.
Alizon, 21, 25, 37, 137.
Allier (R.), 213.
Andreini, Francesco, 8.
— Giambattista, 19.
Isabella, 8.
Andrienne, 104.
Angennes (Julie d'), v. Mlle de Rambouillet.
Anne d'Autriche, 223.
Aristophane, 195.
Assistants, 117.
Assoucy (d'), 74, 76, 77.
Aubignac (abbé d'), 169.
Aubry, v. Geneviève Béjart.
Auteuil, 208, 226.
Auvilliers (d'), 272, 275, 276.
— Mlle, 272, 274.
Barbieri, Nicolo, 67.
Barbin, 165.
Baron, le père, 26, 31.
Baron (Michel), 26, 104, 145, 203, 204, 238, 240, 241, 245, 253, 257, 260, 267, 277, 289, 292, 293, 294, 295.
Baron, Mlle, 26, 31.
Bary, 53.
Bas-officiers, 105, 116.
Bateleurs, 12, 15, 40.
Battistins, 15, 16.
Beaubourg, 151.
Beauchateau, 36, 150, 151, 185.
— Mlle, 36, 159, 185, 294.
Beaulieu, 151.
Beaupré, Mlle, 37.
Beau-Séjour, 151.
Beau-Soleil, 17, 151.
Beauval, 137, 146, 238, 241, 259, 267, 277, 294.
Beauval, Mlle, 146, 238, 241, 253, 259, 267, 277, 294.
Béjart, Armande, 47, 48, 51, 69, 70, 186-188, 199, 209, 215, 231, 232, 238, 241, 245, 253, 254, 259, 260, 264, 265, 270, 271, 272, 273, 274, 292.
Béjart, Geneviève, 46, 47, 63, 82, 238, 253, 272.
Béjart, Joseph, 46, 47, 59, 64, 77, 82, 91, 237.
Béjart, Louis, 47, 59, 60, 64, 77, 82, 112, 237.
Béjart, Madeleine, 46, 47, 51, 60, 63, 71, 77, 78, 79, 82, 138, 142, 186, 188, 196, 215, 238, 241, 254.
Bellecourt, 151.
Belle-Épine, 151.
Bellefleur, 151.
Bellemont, 151.
Bellemore, 27.
Belle-Ombre, 151.
Belleroche, 151.
Bellerose, 24, 25, 33, 36, 108, 155, 158.
Belleville, 151.
Bergerac, Cyrano de, 34, 54, 118, 119, 149.

Bernhardt, Sarah, 292.
Berthelot, Rémi, v. Duparc.
Beys, Denis, 46, 47, 61, 63.
Boileau, 130, 149, 156, 188, 206, 207, 211, 228, 240, 246, 247, 248, 249, 251, 252.
Boisrobert, 43, 90.
Boloardo, 37.
Bonnassies, Jules, 105, 117, 188, 296.
Bonenfant, Nicolas, 46, 61.
Boniface, Dr, 37.
Bourgeois, Catherine, 56, 63.
Boursault, Edme, 177, 179, 180, 183, 196.
Boyron, v. Baron.
Braquette, François, 13.
Brécourt, 133, 138, 143, 144, 196, 237, 294.
Brécourt, Mlle, 133, 294.
Bressant, 92.
Brie (de), Edme Villequin, 70, 82, 238, 271.
Brie (de), Mlle, 60, 70, 71, 72, 73, 82, 93, 180, 238, 254, 272, 274, 275.
Bruscambille, v. Deslauriers.
Cabale des Dévots, 213, 215, 217, 220, 222, 224, 234.
Café Procope, 291.
Campardon, E., 112, 113, 155.
Catherine, 253.
Champmeslé, 138, 145, 292-294, 295.
Champmeslé, Mlle, 145, 160, 165, 289-293, 294, 295.
Champeron, 270, 374.
Champvallon, Mme, 137.
Chapelain, 89.
Chapelle, 54, 206, 207, 264.
Chappuzeau, 32, 35, 36, 65, 69, 79, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 111, 116, 118, 119, 129, 134, 136, 137, 138.
Charpentier, 255.
Chatelet, François, v. Beauchateau.
Chevalier, 197.
Christine, reine de Suède, 10.
Clérin, Germain, 46.
Collé, Charles, 283.
Comédie-Française, 298.
Comédiens ordinaires du Roi, 8, 17, 21, 22, 24, 170, 277.
Conti, prince de, 74, 80.
Conti, abbé de, 280.
Contugi, Christoforo, 53.
Coquelin aîné, 86, 94.
Corneille, Pierre, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 35, 44, 60, 65, 72, 89, 90, 104, 123, 126, 149, 158, 159, 169, 184, 210, 238, 241, 244, 245.
Corneille, Thomas, 37, 72, 114, 126, 274, 275, 276, 291, 295.
Costantini, Angelo, 112.
Costantini, Ottavio, 112.
Cotin, Abbé, 251, 252.
Coypel, 124, 128, 129.
Cressé, Marie, 52.
Crispin, v. Poisson, Raymond.
Croisac, 82.
Croisy (du), 90, 93-95, 112, 142, 157, 215, 238, 253, 271, 297.
Croisy (du), Mlle, 95, 157, 272.
Croix (de la), 197, 198.
Daucourt, 123, 124.
Dauphin (petits comédiens du), 202.
Décorateur, 116.
Delaunay, 92.
Desfontaines, Nicolas, 60, 61.
Desgilberts, v. Mondory.
Deslauriers, 13.
Desmares, Marie, v. Champmeslé, Mlle.
Desmares, Charlotte, 291.
Desmarets, 27, 43, 44.
Despréaux, v. Boileau.
Desurlis, Catherine, 46, 61.
Devilliers, v. Villiers (de).

Dominique, 155.
Dorimon, 202, 220.
Droits d'auteur, 135.
Duboucget, Madeleine, v. Beauchateau, Mlle.
Duclos, Mlle, 279, 291, 292.
Dufresne, Charles, 63, 82, 90.
Duparc, 64, 72, 82, 90, 95, 210, 237.
Duparc, Mlle, 60, 70, 71, 72, 73, 74, 82, 90, 95, 209, 210, 237.
Dupin, 272, 274, 275.
— Mlle, 272, 274.
Édelinck, 152, 154.
Éguisé (l'), v. Louis Béjart.
Élomire hypocondre, 56, 57, 61, 188.
Enfants de Famille, 46, 56.
Ennebault (d'), Mlle, 209, 236, 294.
Espy (l'), 25, 91.
Estoile (de l'), 40.
Fameuse Comédienne (la), 70, 188, 231, 238, 245, 272.
Farine, Jean, 13.
Febvre (le), Mathieu, v. Laporte.
Feux, 102.
Feuillade (de la), 124, 178.
Fiorelli, Tiberio, 54, 66, 67, 112, 155.
Floridor, 31, 108, 157-159, 190, 209, 292, 294.
Forêt (la), 253.
Fouquet, 137.
Fournel, Victor, 84, 293.
Foyer, 125, 131.
Fracasse, 27.
France (la), v. Jadot.
Gagistes, 105.
Garguille, Gaultier, 10, 15, 21, 23, 32, 222.
Gaston, duc d'Orléans, 47, 82, 201.
Gelosi, 8, 13.
Geoffrin, Julien, v. Jodelet.
Gomez, don Gabriel de, 157.
Gorla, Marquise de, v. Duparc, Mlle.
« Grands Comédiens », 147, 183.
Grange (la), 67, 90, 91-93, 111, 113, 114, 115, 143, 144, 209, 225, 236, 238, 246, 253, 259, 262, 266, 268, 271, 274, 275, 276, 292, 295, 297.
Grange (la), Mlle, 73, 93, 272, 292.
Grange (la) Registre de, 67, 82, 92, 94, 101, 105, 111, 112, 162, 164, 170, 208, 224, 227, 237, 262, 267, 268, 270, 274, 276, 296.
Grecque (à la), v. Romaine (à la).
Grignan (de), Mme, 89.
Grimarest, 81, 145, 192, 195, 203, 257.
Gros-Guillaume, 8, 23, 32, 222, 294.
Gros-René, v. Duparc.
Guénégaud (Théâtre), 270, 271, 273, 274, 275, 293, 295, 297, 298.
Guéret, 149.
Guérin, Robert, v. Gros-Guillaume.
— Victoire, v. Poisson, Mlle.
— d'Estriché, 272, 273.
Guillot Gorju, 14.
Guyot, Mlle, 272.
Harduin, Bertrand, v. Guillot Gorju.
Hardy, Alexandre, 10, 24.
Harlay (de), François, 264.
Hauteroche, 108, 132, 138, 159, 185, 294.
Hauts officiers, 105.
Heiberg, Johanne Luise, 283.
Henri IV, 12, 17.
Hermitte (l'), Tristan, 29, 31, 90, 149.
Hervé, Marie, 47, 189.
Hervé, Mlle, v. Béjart, Geneviève.
Hoedt, 283.
Holberg, 151, 243.
Hôtel d'Argent, 18, 19.
Hôtel de Bourgogne, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 17, 19, 24, 26, 31, 32, 34, 36, 38, 60, 80, 81, 85, 90, 98, 99, 100,

101, 106, 108, 109, 111, 116, 117, 131, 138, 142, 146, 147-160, 162, 164, 165, 169, 170, 179, 180, 189, 195, 199, 201, 203, 205, 208, 209, 210, 220, 225, 236, 237, 267, 273, 274, 277, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298.
Hôtel de Rambouillet, 86, 212.
Hôtel de Richelieu, 41.
Hubert, André, 137, 238, 253, 271.
Illustre Théâtre, 46, 47, 56, 57, 60.
Italiens (Comédiens), 6, 8, 16, 19, 38, 40, 82, 98, 161, 162, 201, 220, 225, 297.
Jacob, Zacharie, v. Montfleury.
Jadot, Jacquemin, 10, 21, 25, 37.
Jansénisme, 213.
Jésuitisme, 213.
Jeu de paume, 22, 23, 46, 56, 61, 65, 79, 202.
Jeune premier, 92.
Jodelet, 21, 22, 25, 37, 90, 91, 222.
Lafleur, 294.
La Fontaine, 72, 206, 207, 293.
Lamoignon, 224.
Laporte, 18, 40.
— Mlle, 18.
Laroque, 108, 109, 272, 289.
Larroumet, 51.
Lecomte, Valleran, 7, 8, 17, 18, 24, 40.
Lecouvreur, Adrienne, 279, 283.
Lemazurier, 112, 268.
Lenoir, 19, 22, 23, 25, 36.
Le Sage, 286.
Levasseur, abbé, 199.
Loiseleur, 68, 145.
Loret, 10, 90, 170, 201, 202.
Louis XIII, 24.
— XIV, 81, 155, 156, 162, 178, 186, 199, 206, 215, 223, 242, 243, 244, 254, 259, 264, 265, 266.
Louvre, 162, 202, 245.
Lulli, Jean-Baptiste, 243, 244, 254, 255, 257, 268, 270, 276.
Magnon, 60, 65.
Mahelot, 26.
Mahrenholtz, 227, 253, 272, 273, 296.
Malingre, Madeleine, 46, 61.
Marais (Théâtre et troupe du), 18, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 38, 41, 42, 85, 90, 98, 106, 108, 109, 111, 143, 164, 197, 201, 220, 268, 270, 271, 272, 289.
Marie de Médicis, 16, 40.
Marolles (abbé de), 44.
Martine, 252, 253.
Mauvillain, 259.
Ménage, 252.
Mercure galant, 84, 275.
Mercure de France, 73, 157, 159, 251.
Messier (le), v. Bellerose,
Michau, v. Jadot, Jacquemin.
Mignard, 83, 192, 206.
Mitalla, 70.
Modène (de), 48.
Moland, 51.
Molière (Jean-Baptiste) : Enfance et adolescence, 48-54; son début avec les Enfants de famille, 56; l'Illustre Théâtre, 56-60; départ pour la province, 61; pérégrinations, 63-79; composition de la troupe à ce moment, 63-64; ses tribulations, 65, premières farces de Molière, 66; séjour dans le Midi, premiers succès, 66-69; Molière et les actrices de sa troupe, 69-73; jours de prospérité, 74-77; retour à Paris, 79; débuts devant le Roi, 80-81; succès éclatant des *Précieuses Ridicules*, 86-90; nouvelles recrues de la troupe, 91-95. Molière « orateur », 109-111; ses revenus,

135 ; Molière metteur en scène, 141-146 ; il engage la lutte avec l'Hôtel de Bourgogne, 147-148 ; la grande querelle des théâtres, 161-200 ; Molière acteur tragique 165-166, 191-192 ; polémique avec Boursault, 179-183 ; Molière épouse Armande Béjart, 186-188 ; épanouissement du talent de Molière, 205-206 ; le groupe de ses amis, 206-211 ; *Tartuffe*, et la Cabale des dévots, 212-236 ; *Don Juan*, 219-223 ; puissance de travail de Molière, 226-228 ; ses tristesses conjugales, 231-234 ; engagement de Baron dans sa troupe, 238-241 ; les « Divertissements » à la Cour et les farces, 242-247 ; représentation des *Femmes savantes*, 249-253 ; différends avec Lulli, 254-257 ; *le Malade Imaginaire*, 258-259 ; mort de Molière, 260-262 ; ses funérailles, 263-265.

Amants magnifiques, les, 242, 244 ; *Amour médecin, l'*, 113, 228, 259 ; *Amphitryon*, 94, 166, 235, 277 ; *l'Avare*, 220, 235, 259 ; *le Ballet des Ballets*, 243 ; *le Bourgeois Gentilhomme*, 242, 244, 247 ; *la Comtesse d'Escarbagnas*, 137, 243, 254 ; *la Critique de l'École des Femmes*, 124, 131, 143, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 187 ; *le Dépit amoureux*, 78, 83, 85, 165 ; *le Docteur amoureux*, 78 ; *Don Garcie de Navarre*, 165, 166, 180 ; *Don Juan*, 92, 211, 227, 235 ; *l'École des Femmes*, 91, 129, 166, 169, 170, 172, 176, 178, 180, 198, 232, 235 ; *l'École des Maris*, 166, 169, 170, 224, 235 ; *l'Étourdi*, 67, 78, 83, 85 ; *les Fâcheux*, 122, 137, 166, 169 ; *les Femmes savantes*, 89, 94, 241, 249, 253 ; *les Fourberies de Scapin*, 146, 241, 242, 247 ; *Georges Dandin*, 91, 94, 234 ; *l'Impromptu de Versailles*, 95, 141, 180, 183, 184, 186, 187, 189 ; *la Jalousie du Barbouillé*, 66 ; *le Malade imaginaire*, 146, 241, 253, 255, 257-259, 260, 262, 267 ; *le Médecin malgré lui*, 228, 259 ; *le Médecin volant*, 66 ; *Mélicerte*, 228 ; *le Misanthrope*, 94, 166, 195, 211, 227, 232, 235, 247, 249, 247, 249, 277, 284 ; *la Pastorale comique*, 228, 243 ; *Pourceaugnac, M. de*, 242, 243, 244, 259 ; *les Précieuses ridicules*, 86-90, 93, 96, 147, 161, 212, 237 ; *la Princesse d'Élide*, 219 ; *Psyché*, 241, 244, 245, 246 ; *Sganarelle*, 161, 166 ; *le Sicilien*, 228 ; *Tartuffe*, 92, 94, 95, 145, 190, 211, 225, 227, 233, 234, 242, 247, 249, 267, 274.

Mondor, 14.

Mondory, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 40, 108, 149, 150, 169, 236, 294.

Montbazon, Mme de, 25.

Montfleury, le père, 34, 36, 138, 148-150, 157, 184, 185, 189, 191, 199, 209, 272.

Montfleury, le fils, 138, 154, 1 190, 191, 192, 196, 236, 274.

Montpensier, Mlle de, 201.

Nielsen, 149.

Œillets, Mlle des, 159-160, 209, 290, 291.

Officiers, 111, 114, 115.

Opéra, 255, 268.

Orateur, 92, 106-111.

Orchestre, 128, 129.

Orgemont (d'), 31, 108.

Orléans, duc d', v. Gaston.
Orviétan (l'), v. Contugi, Christoforo.
Ouville (d'), 37.
Ozillon, Mlle, 272.
Palais Royal, 41, 162, 164, 165, 169, 198, 201, 204, 209, 220, 226, 228, 236, 244, 246, 249, 257, 268, 276.
Paniers, 130.
Parc (du) v. Duparc.
Parfait, les frères, 85, 156, 252, 268, 276.
Parterre debout, 128, 129.
Passe-volants, 133.
Passion (Confrères de la), 2, 7, 8, 12, 18, 19, 22.
Pellisson, 41, 137, 138.
Penault, 162.
Perrin, 26.
Petit-Bourbon (Théâtre du), 39, 42, 82, 85, 89, 98, 161, 162.
Petit-Jean, Regnault, v. Laroque.
Philippin, v. Villiers (de).
Phister, Ludv. Joachim, 154.
Pinel, Georges, 46, 61.
Placets de Molière, 217, 224, 225.
Plapisson, 129.
Poisson, Madeleine, 157.
— Paul, 156, 157.
— Mlle, 73, 132, 292, 294.
— Philippe, 156.
— Raymond, 115, 132, 138, 151-156, 160, 236, 272, 292, 294.
Poquelin, Jean, 52.
Portier, 109, 112, 116.
Poulven, Emil, 154.
Poulven, Olaf, 154.
Prine-Fosse, v. Floridor.
Prince d'Orange (Comédiens du), 19, 21, 22.
Procureur du Roi, 113.
Pure, abbé de, 86.
Quinault, 90, 245.
Quinault, et Mlle, 283.
Racine, Jean, 72, 126, 149, 159, 199, 206, 207, 208, 209, 210, 217, 238, 277, 284, 290.
Ragueneau, 73.
Ragueneau, Marie, v. La Grange, Mlle.
Raisin, 202, 203, 204.
— Mme, 204, 238.
— Jean-Baptiste, 203, 204.
Rambouillet, Mlle de, 89.
Rambouillet, marquise de, 89, 252.
Ratabon, 161.
Réaux, Tallemant des, v. Tallemant.
Retz (de), 25.
Rhinocéros (*Ballet du*), 45.
Riccoboni, 104.
— Eléna, 280, 282.
Richelieu, 25, 29, 30, 35, 40, 42, 43, 44, 45, 162.
Rigal, Eugène, 10, 12, 26.
Rival, Cizeron, 240.
Robinet, 209, 228, 236.
Rochemont, 222.
Romaine (à la), 102.
Rose, 288.
Rosenkilde, 154.
Rosimond, 220, 268, 269, 278.
Rostand, Edmond, 34, 73.
Rotrou, 40.
Roulli, Pierre, 216.
Rozelis, 115.
Rozet (du), Catherine Le Clerc, v. Brie (de) Mlle.
Ryer (du), 90.
Sablé, marquis de, 123.
Saint-Germain, 112, 136, 228, 254, 257.
Sallo (de), 114, 115.
Salomon, Jean, v. Tabarin.
Samson, 154.
Sarat, Agnan, 6.
Sarrazin, 74.

Scaramouche, v. Fiorelli Tiberio.
Scarron, 37, 151, 152, 154, 156.
Scudéry, 17, 150.
Segalla, 66.
Sévigné, Mme de, 251, 290, 291.
Sérigny, 115.
Shakespeare, 106, 120, 215.
Sisygambis, 136.
Socrate, 195.
Soulié, Eudore, 99.
Souffleur, 117, 118.
Sourdéac, marquis de, 269, 270, 274.
Tabarin, 14, 15, 19.
Tallemant, v. Réaux (des), 16, 26, 27, 31, 33, 37, 48.
Térence, 104.
Théâtre-Français, 92, 93, 99, 100, 128, 131, 146, 151, 159, 171, 299.
Thierry, Édouard, 93.
Thorillière (la), 209, 225, 238, 251, 253, 267, 268, 277, 293, 294, 296.
Thuilerie (la), 294.
Torelli, 164.
Tralage (du), 292.
Troupe de Mademoiselle, 201, 202, 220.
Troupe de Monsieur, 225.
Tuileries, 164.
Turlupin, 10, 32, 222.
Urlis (des), v. Brécourt, Mlle.
Valliot, Mlle, 37.
Vannier, Renée, v. Forêt (la).
Varlet, v. Grange (la).
Venier, Marie, v. Laporte, Mlle.
Verneuil (Achille Varlet), 272.
Versailles, 141, 228, 257.
Vigarani, 164, 245.
Villaubrun, v. Béjart, Geneviève.
Villequin, Edme, v. Brie (de).
Villiers (de) (Philippin), 31, 84, 138, 151, 185, 196, 220, 294.
Vinot, 93.
Vivonne, Catherine de, v. Rambouillet, marquise de.
Visé (de), 83, 84, 85, 86, 114, 158, 159, 170, 171, 177, 178, 179, 180, 188, 196, 228, 251, 275, 276.
Voisin, 114.
Voltaire, 122.
Wiehe, Mikhael, 283.

TABLE DES GRAVURES

		Pages
	Frontispice : Molière, d'après Mignard (Musée de Chantilly)	1
Fig.	1 Acteurs de l'Hôtel de Bourgogne	9
—	2 La foire Saint-Germain vers 1670	11
—	3 Guillot Gorju	13
—	4 Gauthier Garguille	14
—	5 Michau, Boniface, Alison, Philippin	20
—	6 Jodelet	21
—	7 Le capitaine Matamore	27
—	8 Montfleury	33
—	9 Une scène de comédie	35
—	10 Louis XIII et Richelieu au « Petit Bourbon »	39
—	11 La scène du Théâtre Richelieu	43
—	12 Molière, d'après R. de Nanteuil	49
—	13 La maison natale de Molière	51
—	14 La baraque de Chr. Contugi sur le Pont-Neuf	53
—	15 Frontispice de *Élomire hypocondre*	55
—	16 Turlupin	67
—	17 Scaramouche	68
—	18 Troupe de comédiens dans un château	72
—	19 Molière, d'après Claude Lefebvre	87
—	20 Costume « à la Romaine »	103
—	21 Costume « à la Turque »	103
—	22 Affiche du théâtre du Marais	107
—	23 Molière en orateur	110
—	24 Représentation théâtrale vers 1670	121
—	25 Disposition des places sur la scène en 1726	125
—	26 Plan d'un théâtre français en 1752	127
—	27 Molière, d'après un portrait du XVIII^e^ siècle	139

Fig. 28 Raymond Poisson, rôle de *Crispin*..... 153
— 29 Les Comédiens italiens, d'après Watteau..... 165
— 30 Molière, d'après Mignard (Cabinet des Estampes)..... 173
— 31 Molière dans l'*Impromptu de Versailles*..... 181
— 32 Molière, d'après Mignard (Comédie-Française)..... 193
— 33 Représentation de la *Princesse d'Élide*..... 217
— 34 Scène de la *Princesse d'Élide*..... 219
— 35 Molière, d'après Mignard (Collection privée)..... 229
— 36 Scène de *George Dandin*..... 235
— 37 Michel Baron..... 239
— 38 Une représentation à Versailles : *Le Malade imaginaire* 256
— 39 Scène du *Malade imaginaire*..... 261
— 40 Une page du Registre de La Grange (mort de Molière).. 263

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE DU TRADUCTEUR I
AVANT-PROPOS 1

CHAPITRE PREMIER

État du théâtre à Paris vers 1600. — Le privilège des « Confrères de la Passion » et l'ancien Hôtel de Bourgogne. — Les bateleurs. — Condition misérable et avilie des comédiens. — Mondory et sa troupe. — Début de Corneille. — Création du Théâtre du Marais 3

CHAPITRE II

Deux écoles de comédiens : Bellerose et Mondory. — Première représentation du *Cid*. — Richelieu et le théâtre. — *Mirame* sur la scène du Cardinal 24

CHAPITRE III

Premiers pas de Molière dans la carrière dramatique. — La famille Béjart et l'« Illustre Théâtre ». — La famille de Molière : ses études. — Lutte pour conquérir Paris. — Mésaventures de la petite troupe. — Molière et les Béjart partent pour la province 46

CHAPITRE IV

Pérégrinations de Molière. — Nouvelles disgrâces, nouvelles tribulations. — La chance tourne. — La première comédie de Molière et le séjour de sa troupe dans le Midi. — Les actrices de la troupe et leurs relations avec Molière 63

CHAPITRE V

Retour à Paris. — Molière joue devant Louis XIV. — *Les Précieuses ridicules*. — Succès du théâtre du Petit-Bourbon. — Nouvelles recrues de la troupe. — M. de La Grange, le bras droit de Molière 80

CHAPITRE VI

Situation matérielle des troupes parisiennes. — Leur organisation républicaine. — Émoluments des acteurs. — Origine des « feux ». — Costumes dispendieux. — « Officiers du théâtre. » — Fonction de l' « orateur ». — Molière et autres comédiens considérés comme « orateurs ». — Bagarres et scandales au théâtre. — Les employés subalternes. — Le souffleur et la mémoire des comédiens..... 97

CHAPITRE VII

Installation matérielle des théâtres. — Spectateurs sur la scène. — Leur mauvaise tenue et l'irritation qu'elle cause à Molière. — Le parterre « debout ». — Jours et heures des représentations. — Relations d'affaires et rapports de camaraderie entre comédiens et auteurs. — Larges revenus de Molière. — Difficultés causées par les actrices..... 120

CHAPITRE VIII

Commencement des hostilités entre la troupe de Molière et la « troupe royale ». — Principaux acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. — Montfleury et son jeu. — Le comique Poisson et le rôle de Crispin. — Floridor et les comédiennes de « l'Hôtel »..... 147

CHAPITRE IX

La grande bataille entre Molière et l'Hôtel de Bourgogne. — La troupe de Molière s'installe au Palais-Royal. — *Don Garcie de Navarre* et son fiasco. — *L'École des Maris* et *Les Fâcheux*. — *L'École des Femmes*, son énorme succès et ses suites. — La polémique au théâtre. — Boursault et Molière..... 161

CHAPITRE X

Mariage de Molière. — Armande Béjart, la femme et l'actrice. — La polémique entre les troupes continue. — Molière tragédien. — La fin de la lutte. — Le tact de Louis XIV..... 186

CHAPITRE XI

Goût très vif des Parisiens pour le théâtre. — Troupe de Mademoiselle. — Les « Petits comédiens du Dauphin ». — Anecdote de l'épinette de Raisin. — Le petit Baron. — Activité poétique de Molière. — Ses amis. — Trahison de Racine..... 201

CHAPITRE XII

Tartuffe. — Contre qui Molière a dirigé sa satire. — La « Cabale des dévots ». — Déchaînement contre *Tartuffe*. — *Don Juan*. — Courageusement, Molière fait face aux dévots..... 212

CHAPITRE XIII

Puissance de travail de Molière. — Ses rapports avec le Roi. — *Le Misanthrope*. — *George Dandin*. — Molière vient enfin à bout des dévots et *Tartuffe* est représenté en public. — Composition des troupes à ce moment. — Michel Baron fait ses débuts chez Molière 227

CHAPITRE XIV

Lulli et Molière. — Les « divertissements » à la cour et les farces. — *Les Femmes savantes* et les personnalités qui s'y trouvent. — La dernière comédie de Molière. — Sa mort et la conduite du clergé à ses obsèques 242

CHAPITRE XV

Situation difficile de la troupe de Molière après la mort de son chef. — La Grange et son habileté en affaires. — La troupe du Marais fusionne avec celle de Molière. — Le nouveau théâtre. — Baron passe à l'Hôtel de Bourgogne. — Comment il jouait quand il était jeune; quand il fut vieux. — Son caractère. — Mlle Champmeslé, la grande tragédienne de son temps. — L'Hôtel de Bourgogne fusionne avec l'ancienne troupe de Molière et ainsi est constituée la seule « Comédie-Française » 266

Bibliographie 301

Index 303

Table des gravures 311

Table des matières 313

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

PQ
1855
M314

Mantzius, Karl
Molière, les théâtres, le public, et les comédiens de son temps.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY